

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

dublet

Série Beaux-Arts

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

TOME
XIV
1982

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU,

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

MARIUS TĂTARU

Secrétaire de rédaction (par intérim):

COLETTE GHIMPEȚEANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-ARTS, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, Serviciul Export-Import Presă, P.O.Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie 3, 79517 — BUCUREȘTI, ROMANIA, ou à ses représentants de l'étranger. Le prix d'un abonnement est de 38 \$.

Les manuscrits, les livres et publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P.O.Box 29—122, 71101 BUCUREȘTI, ROMÂNIA, téléphone 50.28.20 et 50.56.80

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
125, Calea Victoriei 79717, BUCUREȘTI, téléphone 50.76.80
ROMÂNIA

741047 (d)

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome XIX, 1982

LES HOMMES DE SCIENCE ET LA PAIX

Le message du Président de la République Socialiste de Roumanie, NICOLAE CEAUȘESCU, adressé aux participants au symposium inter- national « Les hommes de science et la paix »	4
Appel des participants au symposium international « Les hommes de science et la paix ».	7



MIRCEA POPESCU, Georges Opresco, fondateur de l'école roumaine d'histoire de l'art	9
RADU BOGDAN, Andreescu hier et aujourd'hui	15



IOANA VLASIU, La peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition (I)	21
JUAN BASSEGODA NONELI, La personalidad de José Puig i Cadafalch (1867—1956)	35
VASILE DRĂGUT, José Puig i Cadafalch—historien de l'art roumain	49
GWYN I. MEIRION-JONES, Some aspects of the vernacular architecture of Brittany	57



RADU IONESCU, Témoignages d'une grande amitié : Quelques lettres iné- dites de Henri Focillon à Georges Opresco	75
“Urban folklore”, “folklife”, folkart”, some thoughts of Prof. JAN HAROLD BRUNVAND. An interview by Olga Micu	83

CHRONIQUE

Le Centenaire Opresco — Bucarest, nov. 1981 (<i>Th. E.</i>)	87
L'Assemblée Générale du Comité International d'Histoire de l'Art — Zurich, sept. 1981 (<i>R. Th.</i>)	87
Les travaux du XVI ^e Congrès International d'Etudes byzantines — Vienne, oct. 1981 (<i>R. Th.</i>)	

12.631

XIX/182

La Première Session Annuelle du Comité National Roumain au CIHA — Bucarest, mars 1982 (<i>M.I. et I.Vl.</i>)	88
Symposium roumano-américain d'ethnologie et anthropologie culturelle, Cluj-Napoca, avril 1982 (<i>P.P.</i>)	90
<i>EXPOSITIONS 1981</i>	
• en Roumanie (<i>Amelia Pavel</i>)	91
• à Paris (<i>René Jullian</i>)	92
<i>COMPTES RENDUS</i>	
PAUL PETRESCU, GEORGETA STOICA, <i>Arta populară românească</i> , Meri- diane, Bucarest, 1981 (<i>R. Capesius</i>)	99
JULIANA FABRITIUS-DANCU, <i>Sächsische Kirchenburgen aus Siebenbürgen</i> , Zeitschrift "Transilvania" — Verlag, Sibiu, 1980 (<i>P. Derer</i>).	100
DAVID BUXTON, <i>The wooden Churches of Eastern Europe. An international Survey</i> , Cambridge— University Press, 1981 (<i>R. Crețeanu</i>)	102

LES HOMMES DE SCIENCE ET LA PAIX

Les 4 et 5 septembre 1981 se sont déroulés à Bucarest, sous le haut patronage du président de la République Socialiste de Roumanie Nicolae Ceaușescu, les travaux du Symposium international « Les hommes de science et la paix ».

Y ont participé 68 hommes de science de 32 pays : lauréats du Prix Nobel, présidents d'académies de science, autres personnalités scientifiques de marque du monde contemporain, ainsi que des directeurs généraux de quelques organisations internationales.

A l'ouverture des travaux du Symposium a été présenté le Message du Président de la République Socialiste de Roumanie, Nicolae Ceaușescu, adressé aux participants.

Le Message exprime la haute conception du Président de la République Socialiste de Roumanie sur les problèmes de la paix et de la sécurité internationales, de la détente et du désarmement, de la coopération et de l'entente entre les peuples dans leurs efforts communs en vue de faire instaurer un nouvel ordre économique international, de la responsabilité des hommes de science quant à la réalisation des tâches nationales et globales par l'emploi de toutes les découvertes de la révolution scientifique et technique contemporaine au bénéfice exclusif du développement pacifique des peuples. Il est en même temps un appel adressé aux savants du monde entier, un appel à l'unité de leurs forces dans la lutte contre le péril que représentent pour l'avenir de l'humanité les crises, les confrontations et la guerre. Le Message du président Nicolae Ceaușescu a orienté le cours entier des travaux du Symposium et dans les interventions

des participants ont été soutenues les idées directrices du Message.

A la clôture des travaux, les participants ont adressé aux hommes de science du monde entier un Appel s'inspirant des idées fondamentales du Message du président Nicolae Ceaușescu et recommandant la constitution d'un Comité d'initiative pour l'organisation du Congrès mondial « Les hommes de science et la paix ».

Suite normale de cette prestigieuse réunion internationale, a été constitué le Comité national roumain « Les hommes de science et la paix », qui a élu, à l'unanimité, en tant que président du Comité et président du Bureau Exécutif du Comité, l'académicien docteur ingénieur Elena Ceaușescu, premier vice-premier ministre du gouvernement de la République Socialiste de Roumanie, président du Conseil National pour la Science et la Technologie, illustre homme politique et savant de renommée mondiale.

Le Comité National Roumain « Les hommes de science et la paix » a adopté un ample plan de manifestations destinées à illustrer la contribution des hommes de science du pays aux efforts du peuple roumain, solidaire des peuples du monde entier, visant la sauvegarde de la paix.

Le Comité National Roumain « Les hommes de science et la paix » prend part aux actions internationales destinées à la préparation du Congrès mondial « Les hommes de science et la paix ».

Le Comité a été représenté de même à la session spéciale de l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies consacrée au désarmement.

LE MESSAGE DU PRÉSIDENT
DE LA RÉPUBLIQUE
SOCIALISTE DE ROUMANIE,
NICOLAE CEAUȘESCU,
ADRESSÉ AUX PARTICIPANTS
AU SYMPOSIUM INTERNATIONAL
« LES HOMMES DE SCIENCE ET LA PAIX »

Il m'est particulièrement agréable de vous adresser à vous, participants au symposium « Les hommes de science et la paix » qui est inauguré aujourd'hui à Bucarest — personnalités de marque de la science et de la technique contemporaines — un salut cordial et des vœux de succès dans le déroulement des travaux de la réunion, afin qu'elle donne une impulsion à la lutte des forces avancées du monde entier pour le progrès et la paix dans le monde.

La République Socialiste de Roumanie accorde une importance de premier ordre à l'activité scientifique, elle situe les acquis de la science et de la culture à la base de l'édification même du nouveau régime socialiste, estimant que ceux-ci constituent un facteur fondamental du progrès et de la civilisation.

Nous vivons l'époque du plus grand essor de la pensée scientifique connu par l'humanité le long des millénaires, l'époque de la plus grandiose révolution technique et scientifique, marquée par des découvertes extraordinaires qui ont changé et changent radicalement les représentations de l'homme sur la nature et la société, sur l'univers, influençant tous les côtés de l'existence humaine.

Nous assistons, sous l'influence directe de la science, au changement incessant des conditions de la production matérielle, à la découverte des secrets de la matière et à la valorisation toujours plus efficace des richesses de la nature, au développement de la capacité créatrice des peuples. Tant dans la sphère du perfectionnement des forces productives de la société, que de la pensée et de la création spirituelle, aucune nation ne peut plus se développer sans l'apport de la science et de la tech-

nique avancées, l'avenir même de l'humanité ne pouvant plus être conçu en dehors des grandes conquêtes de la pensée scientifique.

Cependant, il faut dire ouvertement que beaucoup de grandes découvertes de la recherche scientifique et de la création technique sont de nos jours employées pour la fabrication des plus sophistiquées armes de destruction massive, à commencer par l'arme atomique. Dans le monde a lieu une accentuation particulièrement inquiétante de la course aux armements et de l'accumulation d'arsenaux militaires capables d'anéantir toute la planète, de mettre en danger la vie même de l'humanité. Nous assistons à l'aggravation de la tension sur la scène mondiale, comme résultat de la politique impérialiste de domination, de force et de diktat, la tendance à la consolidation et au repartage des zones d'influence se manifeste avec force, les contradictions entre Etats et groupements d'Etats s'aggravent.

En même temps, dans le monde s'affirme toujours plus vigoureusement la volonté des peuples de vivre libres, de se développer en toute indépendance, de mettre fin à tout jamais au colonialisme et au néo-colonialisme, à toutes formes d'oppression, d'assurer le renouveau démocratique, progressiste de la société, le bien-être des larges masses travailleuses, d'instaurer sur la scène mondiale des relations réellement nouvelles, d'égalité parfaite entre les pays, de détente, de collaboration et de paix.

La Roumanie socialiste œuvre en toute fermeté pour le développement des relations avec tous les Etats, sans distinction de système social, nous situons à la base des relations avec tous les pays les principes de la parfaite égalité en droits, du respect indéfectible de l'indépendance et de la souveraineté nationales, de la non-ingérence dans les affaires intérieures, de la renonciation à la force, à la menace d'en faire usage. Nous estimons qu'il faut tout faire pour enrayer la détérioration de la situation mondiale, pour que tous les problèmes surgis entre Etats soient réglés par la seule voie des négociations, pour la relance et la poursuite de la politique de détente et de paix.

Dans l'actuelle conjoncture internationale grave, les scientifiques ont une énorme responsabilité pour le présent et l'avenir de l'humanité, personne ne connaît mieux que les savants, les chercheurs, la force destructive des armes modernes, le danger que représente la continuation de la course aux armements pour la cause de la civilisation, pour la sécurité des peuples, pour la vie même de l'humanité.

De nos jours le problème de conscience se pose de choisir entre la politique d'intensification de la course aux armements, de fabrication de nouvelles armes nucléaires de destruction massive et la politique de désarmement, de détente et de paix.

Ces deux voies sont irréconciliables !

Il est évident que les scientifiques, qui comprennent très bien ce que c'est que la force destructive des armes et, en tout premier lieu, des armements nucléaires, ne peuvent être que du côté de la politique de désarmement et de paix. Voilà pourquoi, les hommes de science ont, plus que jamais le haut devoir de faire entendre leur voix et de tout mettre en œuvre pour que les merveilles conquêtes du génie humain ne servent plus à la fabrication des armes de destruction massive, aux préparatifs de guerre, à la politique d'agression, de force et de domination.

La plus noble mission des savants, des chercheurs de tous les domaines et du monde entier est de faire que tout le potentiel de la science et de la technique contemporaine soit consacré au progrès, au mieux-être, à la liberté et à l'indépendance des peuples, à la garantie du droit suprême des hommes à la vie, à la paix.

Il est nécessaire d'œuvrer énergiquement et résolument pour l'arrêt de la course aux armements, pour le désarmement, nucléaire en premier lieu, pour l'arrêt de l'installation et du déploiement de missiles de portée moyenne en Europe, contre la production de l'arme à neutrons, pour la réduction des budgets et des effectifs militaires, pour la renonciation définitive à l'emploi de la force ou à la menace d'en faire usage dans la vie internationale,

pour l'édification d'un monde sans armes et sans guerres.

A cause du sous-développement la plupart de la population du globe vit dans un état retardataire, presque un demi-milliard de gens souffrent de faim. Voici pourquoi il faudrait instaurer un nouvel ordre économique international, qui assure l'accès libre de tous les peuples, en premier lieu des peuples retardataires, aux merveilleux acquis du génie humain, la circulation libre des connaissances et des découvertes, la transformation de la science en un bien de l'humanité entière.

Dans les conditions de l'aggravation de la crise économique mondiale, la science peut jouer un rôle particulièrement important dans la découverte et la mise en valeur de nouvelles sources énergétiques et de matières premières, les mettant au service des peuples, dans la bonification de la terre et la solution du grand problème du ravitaillement. Elle a l'obligation d'apporter sa contribution à la protection de la santé des masses du monde entier, au combat de la pollution, à l'amélioration de l'environnement, à la protection des valeurs de la nature, à la transformation de notre planète en un véritable jardin florissant qui assure une vie digne pour tous les peuples.

Les hommes de science et de technique de Roumanie, profondément dévoués aux intérêts du peuple, consacrent toute leur énergie à la prospérité économico-sociale de la patrie tout en coopérant activement avec les scientifiques des autres pays dans la lutte pour le progrès, pour le désarmement, pour la défense du droit fondamental de toutes les nations à l'existence, à la paix et à la liberté.

A notre époque, les peuples, les larges masses populaires du monde entier jouent un rôle essentiel dans la détermination du cours de l'histoire. La place des scientifiques, vitalement intéressés à la cause du progrès et de la paix, est aux côtés des peuples qui luttent pour la défense de la vie et de leur travail pacifique, pour le droit de se forger librement leur destinée, sans aucune ingérence ou pression de l'extérieur, de consacrer leurs ressources

et énergie à leur prospérité matérielle et spirituelle. Sans égard aux différences de conceptions philosophiques, politiques, religieuses, les hommes de science doivent resserrer leurs rangs et, de concert avec les forces éprises de paix, anti-impérialistes du monde entier, se lever contre la politique impérialiste, de domination, contre la guerre, pour un monde de la justice, de l'égalité et de la paix.

Il importe plus que jamais d'organiser un front mondial des scientifiques qui agissent et expriment leur opinion autorisée à l'Organisation des Nations Unies, à la Conférence sur le désarmement et dans le cadre d'autres organismes internationaux concernant le désarmement et la garantie d'une paix durable sur notre planète.

Nous avons la ferme conviction que l'action unie des hommes de science et de culture, des travailleurs, des forces progressistes, de tous les peuples pourra

arrêter la course aux armements et déterminer le passage au désarmement général, nucléaire au premier chef.

Faisons tout pour assurer à nos enfants et à nos petits-fils, à notre génération et aux générations futures la paix, la liberté et le bonheur dans un monde sans guerres, plus humain, plus juste et meilleur !

Animé de ces sentiments, j'exprime ma conviction que l'importante réunion de Bucarest aura un profond écho dans la conscience des chercheurs et des savants du monde entier, et je vous adresse les plus cordiaux vœux de succès, de satisfactions dans votre noble activité consacrée au progrès de la science, ainsi qu'à la cause de la collaboration, de la paix et de l'indépendance des peuples.

NICOLAE CEAUȘESCU

président de la République Socialiste
de Roumanie

APPEL DES PARTICIPANTS AU SYMPOSIUM INTERNATIONAL « LES HOMMES DE SCIENCE ET LA PAIX »

Réunis, les 4 et 5 septembre 1981, à Bucarest, dans le cadre du symposium « Les hommes de science et la paix », pour débattre, dans un ample et fructueux dialogue, le problème fondamental de l'époque contemporaine — la paix — noble but de l'humanité toute entière, nous, hommes de science de nombreux pays du monde, de tous les continents, conscients des graves dangers que les armements représentent pour l'humanité, de la contribution que la science et ses serviteurs peuvent apporter à l'arrêt de la course aux armements, au progrès continu et à l'avenir de l'humanité, adressons aux savants, aux chercheurs et aux intellectuels du monde entier, à tous les peuples, l'appel

vibrant de conjuguer leurs efforts et de coopérer toujours plus étroitement à la défense de la paix — bien suprême de l'humanité.

Notre époque connaît non seulement l'ascension vertigineuse de la science et de la technique, marquée par de grandioses découvertes qui influent sur tous les domaines de l'existence humaine, mais aussi des actions anachroniques, contraires aux intérêts de l'humanité, à savoir l'utilisation des résultats de la science et de la technique à des fins destructives, nuisibles à la paix, à la liberté des peuples. Nous traversons une période où l'humanité est confrontée à des problèmes particulièrement complexes, assistons à une nouvelle et frénétique course aux armements, à l'accroissement sans précédent des budgets militaires, à la fabrication et au perfectionnement de nouveaux moyens de destruction massive, ce qui aggrave profondément la situa-

tion internationale, pèse de plus en plus lourd sur les peuples, amplifie le danger du déclenchement de conflagrations, qui peuvent détruire la vie de toute la planète, la civilisation même, bâtie le long des millénaires.

Pleinement conscients du fait que la responsabilité des hommes de science, dans l'alternative paix ou guerre, n'est qu'une — de défendre la paix — disons un NON résolu à la guerre et aux armements, tel étant non seulement notre devoir moral, mais aussi une condition de l'existence de l'humanité. Nous appelons tous les scientifiques, quelles que soient leurs convictions politiques, philosophiques, religieuses ou d'autre nature, à œuvrer, aux côtés des peuples de leurs pays, pour enrayer la détérioration de la situation internationale, la politique d'armements, pour la relance et la poursuite inlassable du cours vers la détente, vers la paix, vers une large collaboration internationale !

Agissons maintenant, avant qu'il ne soit trop tard, à cette heure de grande responsabilité envers les destins de l'humanité, pour la cessation de la course aux armements, pour la réalisation du désarmement et, tout premièrement, du désarmement nucléaire, pour l'édification d'un monde sans armes et sans guerres, pour la défense du droit fondamental de l'homme et des peuples — le droit à la vie, à la paix !

Nous autres, scientifiques, qui connaissons mieux que personne la force destructive des armes modernes, l'immense danger qu'elles représentent pour la sécurité des peuples, pour la vie même de l'humanité, unissons davantage nos forces, agissons fermement contre l'utilisation de l'énergie atomique à d'autres fins que celles pacifiques ! Mettons tout en œuvre pour que l'immense potentiel de la recherche scientifique et technique ne soit pas utilisé pour la production des armes, mais qu'il contribue exclusivement au développement économique et au progrès de chaque pays, à la conservation de tout ce que le génie humain a réalisé de meilleur, à la création de nouvelles et importantes valeurs !

Dans les circonstances actuelles de l'existence, au plan mondial, de nom-

breux problèmes d'ordre économique, social et politique, nous, hommes de science, avons le haut devoir d'accroître toujours davantage notre contribution à leur solution, pour la prospérité de toutes les nations. Utilisons nos découvertes à la liquidation des grands décalages existant entre les pays riches et les pays pauvres du monde, à l'élimination de l'état de sous-développement où se trouvent deux tiers environ de la population de la planète, à l'éradication de la sous-alimentation et des maladies qui continuent de faucher des millions de vies humaines, tout comme à la protection de l'environnement et à sa conservation au bénéfice des générations futures ! Déployons tous les efforts pour la découverte de nouvelles ressources énergétiques et de matières premières, pour la solution des problèmes ayant trait à l'alimentation, à l'eau, à la santé, etc., dont dépendent le progrès et l'avenir de toute l'humanité ! Militons fermement contre toute entrave à la circulation mondiale des valeurs scientifiques et culturelles, pour que tous les peuples profitent largement des merveilleux acquis de la science et de la technique, pour la transformation réelle de la science en un bien de l'humanité toute entière !

A notre époque, la paix et la sécurité internationale créent les conditions les plus favorables au progrès économique et social, à l'emploi des acquis du génie humain, de l'impressionnante révolution scientifique et technique contemporaine au bénéfice de tous les gens de la terre. Voilà pourquoi, tout effort, toute action — que ce soit de la part d'associations scientifiques ou culturelles, d'organismes civiques ou de personnes privées, ou bien de la part des hommes politiques, des gouvernements et des parlements — destinés à contribuer à la défense et à la consolidation de la paix, à la cause de la collaboration internationale pacifique, sur la base du respect de l'indépendance et de la souveraineté nationales, de l'égalité en droits, de la non-ingérence dans les affaires intérieures et de l'avantage réciproque — doivent être appréciés et appuyés fermement, pour que les aspirations légitimes des peuples, de tous les gens, conscients de leur responsabi-

lité envers les destins de la civilisation humaine, soient accomplies.

Nous adressons aux hommes de science, à leurs associations nationales et internationales, l'appel d'organiser des formes adéquates de coopération, par-dessus les différences nationales, idéologiques ou politiques, pour faire en sorte que la science soit utilisée exclusivement en conformité avec sa vocation humaniste. A cette fin, nous avons constitué un Comité international d'initiative, destiné à organiser des actions des scientifiques, visant à prévenir contre les dangers que présente la course frénétique aux armements, notamment nucléaires, à renseigner l'opinion publique sur ces dangers et à élaborer des mesures concrètes en vue de les éviter, à préparer un Congrès mondial des hommes de science au service de la paix. Nous adressons aux scientifiques, aux intellectuels du monde entier, l'appel de se joindre à ce comité, de collaborer avec nous à cette noble action dédiée à la paix, de tout faire pour que nos opinions se fassent entendre à l'Organisation des Nations Unies, à la Conférence sur le désarmement de Genève, dans tous les forums internationaux qui débattent les questions du désarmement, de la paix, de la sécurité et de la coopération internationales.

Conscients de notre responsabilité envers la science et l'humanité, du fait que nous ne pouvons pas forger un avenir acceptable sans un présent de la paix, mobilisons notre force de persuasion et d'argumentation afin de déterminer les adeptes des armements

à changer leurs options, d'influencer les gouvernements, les parlements, les hommes politiques à promouvoir une politique de paix, d'entente et de collaboration, à renoncer complètement au recours à la force et à la menace d'en faire usage, assurant le règlement de tous les problèmes litigieux par la seule voie pacifique, négociée !

Mettons tout en œuvre pour que les fonds dépensés pour les armements, les immenses budgets militaires soient utilisés pour la réalisation des programmes de développement socio-économique de chaque pays, pour aider les peuples des pays sous-développés dans leurs efforts de progrès, pour l'édification d'un monde plus juste et meilleur, à l'abri de la menace de la guerre !

Servons avec un haut dévouement les nobles idéaux de la paix, faisons notre devoir envers notre propre conscience, envers nos contemporains, envers les commandements suprêmes de l'humanité, offrons à l'humanité une perspective à la mesure de ses aspirations les plus chères, de sa capacité de création, soyons à la hauteur de tout ce que la civilisation humaine a réalisé de plus précieux au long de siècles !

Nous avons la ferme conviction que, unissant nos forces, intensifiant notre coopération, la science deviendra réellement une arme de la vie, de sorte que tous les peuples puissent accroître leur contribution au patrimoine de la connaissance universelle, pour que la paix, la sécurité et la collaboration triomphent sur notre planète !

Bucarest, le 5 septembre 1981

Le mois de novembre 1981 marquait le centenaire de la naissance de Georges Opresco, professeur, académicien, figure mémorable de la culture roumaine, auteur d'études fondamentales d'histoire de l'art, promoteur d'un ample et généreux programme de recherche scientifique du patrimoine artistique de notre pays.

A l'âge de 50 ans, en 1931, il était appelé à la tête de la chaire d'histoire de l'art à l'Université de Bucarest, après une activité déjà longue et multiple dans le domaine de l'histoire des lettres et de l'art. Son nom était déjà lié à des contributions à l'étude de la littérature roumaine et française et à leurs relations, à des ouvrages absolument remarquables sur l'histoire de l'art dont il serait suffisant de rappeler ici la monographie consacrée à Géricault, publiée en 1927 et qui demeure un moment significatif sur le plan européen dans l'exégèse de l'artiste, ou bien l'étude de synthèse parue en 1929 dans un numéro spécial de la revue londonienne *The Studio*, intitulée «Peasant Art in Roumania». Il avait été actif, de 1923 à 1930, comme secrétaire de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle à la Société des Nations de Genève où il avait collaboré avec de remarquables personnalités du monde scientifique et culturel — Albert Einstein, Marie Curie, Paul Valéry, Henri Bergson, Paul Langevin, etc. Il s'était fait, dans le domaine qui allait devenir sa principale spécialité, un grand ami de l'historien d'art français, Henri Focillon, qu'il devait par la suite initier dans les problèmes de l'histoire et de la culture roumaine et transformer ainsi dans un grand et fidèle ami de la Roumanie, de l'art roumain. Il avait assidûment fréquenté les musées d'art de l'Europe, était devenu un amateur d'art dans le meilleur sens du terme et avait déjà commencé à se constituer une valeureuse collection personnelle d'œuvres d'art roumaines et étrangères.

Il venait donc à l'Université de Bucarest, comme professeur titulaire à la chaire d'histoire de l'art, avec un large horizon, une vaste expérience

GEORGES OPRESCO, FONDATEUR DE L'ÉCOLE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Mircea Popescu

culturelle, avec — surtout — le sentiment que dans ce domaine de l'étude de l'histoire de l'art et de la mise en lumière des contributions roumaines au patrimoine artistique universel il y avait encore énormément à accomplir. Mais il était fermement résolu à se dévouer totalement et définitivement à cette œuvre.

Sa leçon inaugurale, en février 1931, ouvrant son cours d'histoire de l'art, fut pour cela même, et le reste, non seulement une belle profession de foi mais aussi un engagement solennel, fondé sur une évaluation lucide de l'état où se trouvaient à ce moment-là, en Roumanie, l'étude et l'appui prêté à l'art. Sa leçon commence, comme il se devait, avec un chaleureux éloge à ceux qui avaient frayé un chemin à l'histoire de l'art et à la culture roumaine par leurs premiers pas et leurs premiers coups d'œil d'ensemble de même que par de premières études demeurrées fondamentales — Nicolae Iorga, Georges Balș, Vasile Pârvan —, mais tout autant à ces collectionneurs qui « nous ont montré le chemin du devoir dans un pays où l'Etat ne veut ou ne peut instituer des collections publiques » — au docteur Jean Cantacuzène en premier lieu, auquel il se reconnaît redevable dans la même mesure qu'au professeur Nicolae Iorga. Et Georges Opresco de brosser, par la

suite, un tableau assez sombre : « Ce que nous avons — dit le professeur Opresco — étaient des bibliothèques insuffisantes et peu confortables, manquant d'ouvrages fondamentaux publiés par le passé et se trouvant dans l'impossibilité de se tenir au pas des publications actuelles ; des musées confidentiels, enfermés dans des caisses et des immeubles inachevés où il pleut et il vente depuis plus de quinze ans ; pas l'ombre d'un musée national, pas un édifice moderne de théâtre ou d'opéra ... ».

Par le cours qu'il devait donner à l'Université de Bucarest, le professeur Georges Opresco voyait la possibilité d'éveiller l'intérêt sur ces problèmes, de faire ressortir la nécessité d'institutions semblables et surtout de prouver, au-delà « des insuffisances et des déficiences de l'organisation publique », l'importance d'une contribution roumaine au patrimoine de la culture universelle. « C'est d'ici, de l'Université — disait Georges Opresco — qu'il convient que parte la transformation. Par les étudiants et les auditeurs de nos cours, par les écrits et la parole des professeurs, l'opinion publique officielle et le grand public doivent être édifés et convaincus de la valeur éternelle et absolue d'institutions tenues jusqu'à ce jour pour un luxe : les théâtres, les collections publiques de livres, les musées, les instituts de culture et de recherche ... Et les chercheurs, et les jeunes qui y seront instruits devront plus souvent, avec plus de persistance et plus méthodiquement peut-être que jusqu'à présent s'occuper de notre passé artistique et culturel afin de présenter au monde notre fidèle et véridique image, non pas une caricature tendancieuse. Car celui qui, sérieusement et sans préjugé, s'est penché sur notre passé, celui-là est pour savoir que nous ne sommes pas les parvenus intellectuels dont se plaisent à parler nos ennemis, mais une nation établie de vieille date, solidement plantée sur ses racines ethniques et spirituelles. Notre contribution au patrimoine de la civilisation européenne est un fait incontestable ».

Dans tout ce qu'il a accompli jusqu'à la fin de ses jours, tout seul ou

en dirigeant des instituts ou des équipes de chercheurs, le professeur Opresco a été conscient de cette noble mission et a fidèlement poursuivi de conférer à l'histoire de l'art, aux musées, aux instituts de recherche le statut qui leur était dû sur le plan national en tant que réceptacles et facteurs de transmission d'un trésor artistique dont la valeur et les traits caractéristiques doivent être toujours mieux étudiés et mis en évidence.

Il soulignait, au cours de sa mémorable leçon d'ouverture, l'importance de l'étude comparée, des confrontations, nécessaires pour fixer les tendances et les caractères de l'art roumain car, dans la substance de l'œuvre d'art, fusionnent dans une synthèse supérieure des éléments allogènes et parce que — le professeur l'affirmait — « la valeur des peuples ne se mesure pas tant à la force dont ils résistent et repoussent tout ce qui vient du dehors qu'à l'habileté et à la souplesse avec lesquelles ils s'accrochent aisément de circonstances nouvelles et savent à en tirer profit ». Plus loin, Georges Opresco formulait ses conceptions sur cette subtile dialectique des interférences dans la création de l'art et sur la capacité de l'art roumain d'assimiler sous des formes propres les suggestions qui lui viennent d'autres zones ou bien d'autres temps : « ... Nous nous garderons de réduire toute notre peinture ancienne à une peinture religieuse liée à l'art byzantin car, le faisant, nous l'amputerions d'une somme de manifestations extrêmement significatives. Celui qui aura passé par Curtea de Argeș, à l'Eglise Princière, a tout de suite réalisé que les éléments venus, les uns de l'Orient byzantin — ou bien empruntés à nos voisins serbes —, les autres de l'Italie pétrie par les phénomènes annonçant la Renaissance, ou bien des Angevins maîtres des Hongrois, ne peuvent à eux seuls expliquer dans son intégrité ce chef-d'œuvre harmonieux, ravissant par ses proportions et par son aristocratique simplicité, par sa parfaite concordance avec le paysage environnant, par cette note propre de coloris qui représente l'un des traits dominants de notre génie, par son rythme plus vif et par je ne sais quelles pulsations vitales qui font

de sa décoration intérieure chose unique dans l'histoire de la fresque au XIV^e siècle. Et ce n'est pas sans une profonde émotion que je me souviens de mon premier contact avec Voronet, dans un crépuscule de printemps et dans la compagnie d'un illustre Français. Dans le silence embaumé du soir, l'ouïe nous était charmée par le son argentin de la cloche, une donation d'Etienne le Grand, appelant le peuple à vêpres, cependant qu'au-devant de nos yeux apparaissait la façade, véritable tapis de Perse, du vénérable monastère. Ici encore, tout comme à Arges, ce qui vient du dehors ne peut à lui seul éclaircir la rare qualité de ce monument modeste, bâti à la mesure de notre peuple, chef-d'œuvre d'équilibre, de bonne humeur, d'optimiste confiance dans la divinité, frère légitime des tapis, des broderies, des céramiques issus de la main du paysan, fleur inestimable du génie collectif.

C'est dans le même esprit que plus tard, en 1945, dans son essai intitulé *Les notions d'« influence » et d'« originalité » sont-elles aussi précises qu'on le croit?*, Georges Opresco fit — en comparant les deux grands amis, Matisse et Pallady, ce dernier souvent situé par certains spécialistes étrangers sur la ligne d'une descendance stylistique directe du premier — de pertinentes remarques sur les traits distinctifs de chacun, des traits différents parce qu'aussi bien ils venaient de sources différentes.

Tout cela parce que le professeur Opresco voyait dans l'œuvre d'art un organisme vivant, circonscrit dans l'histoire, produit ineffable des vertus et du tempérament de celui qui l'a créée, des courants généraux d'idées dans l'époque respective mais aussi bien d'un passé collectif hautement ancien qui, subtilement, s'insinue dans sa substance intime.

A certain moment de ce véritable manifeste de l'école roumaine d'histoire de l'art que fut la leçon inaugurale de son cours universitaire, le professeur Opresco exprimait son espoir de voir un jour ses étudiants justifier la confiance qu'il faisait à son cours par des écrits qu'ils consacreront aux divers aspects du fait d'art. Et,

dans ce sens, il fut, le premier, un exemple édifiant. Car, en dehors de ses cours qui, tel qu'il l'avait souhaité, rehausserent l'enseignement de l'histoire de l'art à un niveau comparable à celui des grandes universités de l'étranger et qui, en 1943—1946, conduisirent à la publication en quatre volumes du Manuel d'Histoire de l'Art; en dehors d'une synthèse de l'histoire de la peinture roumaine moderne — conçue, en dépit de sa brièveté, de manière à embrasser la totalité des aspects — et imprimée en Suisse et Suède, Georges Opresco avait publié en 1937 un ouvrage — distingué du Prix de l'Académie — sur *La peinture roumaine au XIX^e siècle*, fondé sur une vaste documentation et qui, pour la première fois, établissait une hiérarchie des valeurs dont la classification reste inamovible jusqu'à ce jour. En 1942 et 1945 suivaient ses deux volumes sur *Les arts graphiques roumains au XIX^e siècle*. En 1937, toujours, avait paru en français — et en 1939, en anglais — sa remarquable étude (ultérieurement traduit en russe, en 1960) de *L'Art du paysan roumain*.

Et qui plus est, l'année 1941 marqua la création dans le cadre de l'Université bucarestoise, de l'Institut d'Histoire de l'Art. Dès 1937 avait commencé la publication de travaux monographiques consacrés à des artistes roumains et signés par le professeur Opresco et par des étudiants et certains de ses collaborateurs. Le séminaire d'histoire de l'art était le lieu de débats autour des plus importants ouvrages théoriques sur l'art — un domaine auquel, on s'en rend compte, Opresco avait pleinement reconnu son rôle significatif, pour repousser en échange certain genre d'écrits présentant un art « littérisé » et qui, disait-il, « n'ont jamais rien expliqué », sans oublier, il va de soi, de bannir cette vaine phraséologie vide de sens, inculte divagation improvisée sur l'art. C'est de là, de ce séminaire, que sortirent les études publiées dans les quatre volumes d'*Analecta*, consacrés à l'art roumain d'une part et d'autre part à la présentation de célèbres théoriciens de l'art — depuis Leonardo da Vinci à Riegl, Strzygowski, Worringer, Fromentin et

Focillon — ainsi qu'à la définition de quelques fameux courants et styles (le gothique, le baroque). Et, maintenant encore, prenait forme par l'organisation d'équipes d'étudiants s'occupant de dépouiller systématiquement les périodiques culturelles, la première tentative se proposant de créer un fond documentaire objectif apte à faciliter l'activité de recherche et l'élaboration des synthèses.

Les recherches du domaine de l'histoire de l'art recevaient ainsi des bases plus fermes qui, par la suite, furent grandement amplifiées par la création en 1949, dans le cadre de l'Académie Roumaine réorganisée, de l'Institut d'Histoire de l'Art actuel que l'académicien Georges Opresco dirigea comme directeur attitré pendant vingt ans, jusqu'à sa mort survenue en 1969 alors qu'il était encore pleinement actif.

Par tout ce qu'il a réalisé et continue de réaliser, l'Institut d'Histoire de l'Art créé en 1949 prouve d'être une forme supérieure d'organisation dans la sphère de la recherche scientifique du domaine de l'histoire de l'art. Etudes systématiques couvrant une aire plus vaste qu'auparavant, cernant tous les aspects de la création artistique roumaine, amples ouvrages de synthèse — traités d'histoire de l'art populaire, d'histoire des arts plastiques, d'histoire du théâtre, de la musique et du cinéma roumains —, travaux monographiques — sur Grigoresco, Andreescu Luchian, Brâncuși, Enesco — destinés à mettre en lumière et à définir avec rigueur scientifique la contribution du peuple roumain au patrimoine artistique et culturel de l'humanité, tout cela fut élaboré et continue de l'être dans l'Institut d'Histoire de l'Art. L'apport d'Opresco y fut immense et décisif : orientation et encouragement des recherches, extension et approfondissement des études, capacité de s'entourer de tous ceux dans lesquels il était maître à pressentir intuitivement le talent et la passion absolument nécessaire pour prospecter un domaine aussi vaste et complexe que celui de l'art. Sans imposer son propre système de penser, sachant que tout système est limité aussi fascinant qu'il puisse être, Opresco s'est admirablement en-

tendu à organiser l'activité de l'Institut dans le sens d'objectifs fondamentaux dans la formation et l'établissement d'une culture artistique roumaine.

Les engagements assumés, il les a accomplis non seulement sur le plan de l'étude de l'art national et universel, mais aussi en stimulant et contribuant à la création des institutions requises à l'étude de l'art, ainsi qu'à la sauvegarde, la conservation et la diffusion des valeurs du patrimoine artistique national. Pendant l'entre-deux-guerres il a dirigé l'un des peu nombreux musées bucarestois bien organisés à l'époque — il s'agit du Musée Toma Stelian. Ensuite, avec la grande expérience qu'était la sienne, il a participé à l'organisation — après le 23 Août 1944 — du plus grand musée d'art du pays, qu'il a toujours considéré comme une réalisation de premier ordre dans la vie culturelle du pays — il s'agit du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, à Bucarest. Enfin, ce qui n'est pas peu dire, il s'est constitué — pour lui-même — une des plus importantes collections roumaines d'art, qu'il destina dès le commencement à être léguée à l'Etat et au peuple : c'est une collection où l'art du paysan roumain qui fut, depuis son plus jeune âge et jusqu'à la fin de ses jours, une de ses grandes passions, réside dignement auprès de chefs-d'œuvre de référence des plus célèbres peintres et sculpteurs roumains, d'importantes peintures françaises, italiennes, flamandes et espagnoles, de précieuses pièces orientales et extrême-orientales, de vieilles mais si intéressantes pièces de mobilier. Toute sa collection fait aujourd'hui partie, comme il l'a désiré, du patrimoine du Musée d'Art de la R. S. de Roumanie et de celui de l'Académie.

Dans tout ce qu'il a fait, le professeur Opresco a mis cette foi et cette confiance dans les possibilités créatrices de l'homme, une conviction sans laquelle rien ne saurait jamais être réalisé. Georges Opresco fut une présence dominante par son tempérament sans doute mais surtout par sa vaste activité, par l'autorité que lui donnaient et la qualité et la solidité de l'œuvre qu'il accomplissait. Il fut, sans aucun doute,

l'un des grands professeurs de l'université bucarestoise, l'un des plus fameux organisateurs de musées et de vie artistique, il fut enfin un historien et critique de l'art établissant des critères et des repères solides et durables dans de nombreuses directions de l'étude et de la recherche dans le domaine de l'art.

Dans la magnifique préface écrite par Henri Focillon pour *L'Art du paysan roumain*, l'historien d'art français évoque de manière émouvante ses rencontres avec Georges Opresco et nous communique l'écho spirituel éveillé par son œuvre : « ... c'est en écoutant le professeur Opresco, c'est en lisant ses beaux livres que ces choses me sont devenues chères et familières. Que de fois, dans nos voyages à travers la vieille Europe, ne nous sommes-nous pas entretenus de nos patries ? Il m'a guidé dans la sienne, c'est en elle et par elle que s'est faite notre amitié, que je suis devenu le compatriote spirituel de quelques-uns des hommes les plus complets qu'il m'ait été de connaître et d'aimer. Quand, au-dessus des labours d'automne, sous un ciel dont la lumière est amicale comme celle d'un regard, je vois se dessiner le profil des collines olténiennes, quand je reconnais et salue la tour des Goleșco, je sens bien que je ne vais pas voir des parents lointains, mais que je rentre au pays. Curtea de Argeș, la vieille capitale valaque avec ses tom-

bes et ses églises, dans sa petite Attique rocailleuse, est présente à mon cœur comme un de ses bourgs d'Ile-de-France qui, avec l'illustration de leur passé, ont conservé leur fierté rustique, et le paysan debout sur la glèbe ou marchant sur la route, c'est peut-être un Dace de la Colonne Trajane, mais c'est aussi "un de chez nous". Les objets dont il se sert, que ses pères ont fabriqués et dont il sait encore parer sa vie, ont perdu pour moi tout exotisme : leur vertu poétique appartient à ces régions sacrées où tout homme conserve le souvenir des siens. Nul mieux que Georges Opresco, historien de l'art européen, historien de l'art roumain sous toutes ses formes, ne pouvait nous apprendre ce qu'ils sont comme témoignage historique et comme force morale ».

Disons à notre tour que nul, mieux que Henri Focillon, ne pouvait souligner davantage le profond patriotisme qui anima toute l'activité et l'entière œuvre culturelle du professeur Opresco, ce patriotisme qui éclaira les horizons et l'ample perspective dans laquelle il s'efforça d'asseoir l'art et la culture roumaine. Historien de l'art roumain et historien de l'art de taille européenne, Georges Opresco a réussi, en honorant les promesses qu'il s'était fait, de conférer à son œuvre scientifique ainsi qu'à son activité d'organisateur de la vie artistique les dimensions de la civilisation roumaine contemporaine.

ANDREESCU HIER ET AUJOURD'HUI (1882—1982)

Radu Bogdan

De toutes les qualités qui définissent l'œuvre d'Andreescu, c'est d'abord sa mélancolie et surtout la gravité de cette mélancolie qui ont fourni à la plupart des critiques et historiens d'art roumains—attachés jadis à étudier le peintre—la possibilité de signifier leur point de vue. Non pas que ses vertus de métier et de langage fussent moins notables. Mais, par la nature même de cette peinture, dont les valeurs formelles restaient fortement liées aux valeurs de contenu, on se sentit vivement touché par ces dernières et la mélancolie de l'artiste, son essence méditative d'une si rare densité, s'imposèrent en tout premier lieu à l'attention.

Il y a bien aussi, chez Grigorescu, notre grand peintre national, une certaine mélancolie mais c'est la mélancolie d'un rêveur paisible qui, presque toujours, affronte la vie dans la joie et la nature dans le charme (font exception les compositions traitant de la guerre pour l'Indépendance de 1877). Si ce sont là des traits correspondant à l'évidence, à la sensibilité du public roumain dans son ensemble, ce qui explique que, par rapport à Andreescu, Grigorescu occupe toujours une place privilégiée dans la conscience nationale, il n'en est pas moins vrai que c'est précisément la charge existentielle propre à la mélancolie du premier qui fait que sa peinture reflète une profondeur jamais atteinte par le second.

Dès le XIX^e siècle, la critique remarque cette profondeur, mais elle la rattache moins à la mélancolie et à la gravité qu'à une plénitude de vie alliée à la tristesse, en soulignant dans les tableaux de l'artiste les éléments de fermeté et de stabilité qui les caractérisent. Sans doute, mélancolie, tristesse, gravité sont des notions longtemps trop peu explicitées par la critique d'art roumaine, pour qu'on puisse prétendre que ses représentants aient consciemment distingué la gravité comme une modalité de la mélancolie d'Andreescu. Mais, chaque fois, sous une forme ou sous une autre, ils ont été frappés par l'expression picturale de cette tendance, sûrs de reconnaître dans les gris du coloris, dans les aspé-

rités de la matière, dans la nudité de la composition, les sources génératrices d'une atmosphère oppressante.

Cependant, il faut remarquer que, du temps de l'artiste, personne ne perçut le côté grave de sa vision, et les mots « triste » et « sombre » ne furent jamais prononcés. Au contraire, ce qui frappa les contemporains fut la clarté de sa peinture, son caractère aéré, les masses de couleurs, la vérité de l'image, en bref, son apport moderne. C'est après la mort d'Andreescu, et au fur et à mesure que l'absence de contraste prononcé entre lumière et ombre s'imposa à la conscience critique comme un procédé pictural habituel, comme l'expression unanime d'une nouvelle vision, qu'on commença à s'apercevoir que, dans les tableaux de ce peintre austère, l'apparente uniformité de la lumière, son caractère tempéré pouvaient cacher d'innombrables nuances, riches de sens.

Au début, on parla de tristesse et comme mélancolie, tristesse, gravité étaient confondues, personne ne pensait opérer des distinctions entre les implications possibles du mot et du sentiment qu'il traduisait. Phénomène normal chez des gens dont la volonté se limitait, modestement, à faire œuvre de journalistes et pour lesquels « tristesse » ne signifiait pas plus que cette mélancolie sentimentale, aux langueurs

décadentes et aux tardives effusions romantiques, propre à l'homme de la fin du XIX^e siècle.

Mais bientôt, dans les premières décennies du nouveau siècle, en ces années qui, en Roumanie, préludent à la guerre de 1916—1918, on commence à se rendre compte que la mélancolie d'Andreescu plonge ses racines bien au-delà du lyrisme sentimental qu'on lui prêtait, et où la tristesse n'était que l'expression d'un simple état d'âme. La critique y décèle désormais un lyrisme dont la gravité renvoie à des notions ontologiques et éthiques et exprime souvent un certain dramatisme. A la place du chant élégiaque que paraissaient inspirer les minables chaumières paysannes dans la lumière du crépuscule, les arbres nus et les horizons cendrés, la tristesse devenait l'expression douloureuse de la conscience, qui faisait entendre sa voix avec discrétion mais fermeté, grâce au motif pictural et à la convergence totale des moyens de langage, moyens d'une rare pureté plastique, dénués de tout élément anecdotique.

C'est alors que la notion de tragique apparaît pour la première fois dans les interprétations d'Andreescu. Il s'agit néanmoins d'une confusion entre le destin de l'homme et celui de son œuvre, confusion encouragée par la sympathie qu'on vouait à ce grand peintre, disparu si jeune, l'idée de tragique demeurant, pour la plupart, indissolublement liée à celle de noblesse et d'héroïsme. On projetait ainsi sur l'expression de la vision créatrice ce qui, en réalité, pouvait au plus intéresser le sort du créateur. De là à penser que l'œuvre d'Andreescu et la gravité de sa vision étaient le résultat d'une conscience malheureuse hantée par la fatalité d'une mort prématurée il n'y avait qu'un pas qui fut vite franchi. Déjà en 1910, en se référant au peintre, on évoquait les « pages de deuil d'une âme étrangement ardente, qui reflètent de nombreux déboires et de cruelles désillusions ». Mais c'est entre les deux guerres qu'une interprétation à nuance pessimiste commença à frayer son chemin.

Il faut tenir compte du fait que, tout au long de cette période, la vie

artistique et littéraire roumaine, tout comme la pensée philosophique, furent pénétrées par les idées qui avaient bouleversé la conscience européenne au début du siècle et qui continuaient d'irradier avec force, alimentées par le prestige de leurs auteurs, qu'il s'agisse de Nietzsche, d'Unamuno ou de Spengler. C'est à eux qu'on devait la faveur dont jouissait le tragique et ce sont eux encore qui étaient à l'origine d'un culte voué au vitalisme, l'expérience vécue étant considérée bien plus que les préceptes de la science comme une source de connaissance. A leur tour, les émules prestigieux de Kierkegaard, tels Heidegger ou Jaspers, avaient réactualisé la pensée du philosophe danois depuis longtemps disparu, en introduisant dans le circuit des idées courantes les concepts d'angoisse, de crainte et de désespoir, et en alimentant une philosophie des profondeurs, dominée par le thème de la solitude, de la confrontation de l'homme avec lui-même. Quand, pour une bonne part de l'intelligentsia roumaine, toutes ces tendances de la pensée contemporaine devinrent une réalité consciente, la guerre était sur le point d'éclater. De loin, les génissements des massacres et des camps de concentration ne se faisaient entendre que vaguement, mais l'ombre du prophète Kafka commençait à s'étendre sur l'Europe.

Il y a là une explication assez objective des nouvelles nuances que prenaient sous la plume des critiques et des historiens d'art roumains la mélancolie et la gravité andréesciennes. On parla d'abord d'un « pessimisme mélancolique » et d'un « pressentiment de la mort », sans toutefois aucune insistance excessive. C'est seulement plus tard, en pleine période de guerre, que parurent des pages qui, tout en s'opposant au concept de « pessimisme » en tant que tel, n'offrirent pas moins l'image d'un Andreescu terrifié par la fatalité de son sort, et dont les toiles présentaient une « vision de naufragé ». On parle d'oppression, de peur, de menace, à propos d'une mélancolie et d'une gravité dont les commentateurs des générations précédentes reconnaissaient seulement le caractère déchirant et douloureux.

L'entre-deux-guerres valut à Andreescu une certaine notoriété au-delà des frontières, notamment en France, où des critiques et des historiens d'art tels que Léonce Benedite, Louis Réau, Henri Focillon, dans les années '20, Jean Alazard, Jacques Lassaigue, dans les années '30, considérèrent le peintre avec bienveillance, en soulignant parfois la mélancolie et la poésie de ses toiles (Focillon), et même une certaine indépendance par rapport à l'école de Barbizon et à l'Impressionnisme (Lassaigue). Mais, en général, ce fut toujours « la touche grasse et beurrée des Rousseau et des Diaz » qu'on voulut reconnaître chez ce Roumain, dont le passage par Barbizon, quoique tardif, devint une raison de le rattacher, sans réserve et sans nuances spécifiques, à la fameuse Ecole. D'autres, — cette fois les critiques d'art hollandais, en 1930 — y virent surtout une parenté avec Pissarro et Sisley, opinion qui, une fois adoptée par les historiens d'art roumains, Georges Oprescu en tête, devait à son tour, dans les années suivantes, revenir sans cesse dans les écrits de leurs confrères français.

Le deuxième après-guerre orienta l'exégèse andréescienne vers le matérialisme historique. Du point de vue de l'interprétation, ce furent dans les années '50 des tentatives dont le dogmatisme idéologique, désavoué officiellement plus tard sur un plan plus général, dévia le cours, en faisant place à un sociologisme primitif, voué à l'échec. Néanmoins, c'est dans les mêmes années que l'Etat roumain encouragea de façon notable les recherches sur le peintre et son œuvre, contribuant, par ses subventions, à la découverte de dizaines de tableaux inconnus ou trop peu connus, et en exposant la plupart — après des achats massifs — dans les musées de Bucarest et de province. C'est ainsi qu'Andreescu — cet artiste jusqu'alors insuffisamment étudié — devient enfin mieux connu du grand public. Quant à la méthode de recherche, le marxisme l'élargit et la rendit plus complexe, lui conférant un caractère global, avantage dont aucun artiste roumain n'avait auparavant bénéficié. D'autre part, l'horizon interprétatif s'approfondit. A

quelques exceptions près, ce fut toujours la mélancolie du peintre et sa gravité qui fournirent à la critique la substance de maintes analyses pénétrantes.

Par rapport à l'époque précédente, après 1947, Andreescu jouit d'une audience plus large dans les encyclopédies, dictionnaires, histoires de l'art et divers articles parus à l'étranger. Cependant, il ne faut pas se faire illusion ; on est encore loin de pouvoir prétendre que l'artiste ait trouvé la place qu'il mérite dans la conscience culturelle universelle (dans les encyclopédies et la littérature de spécialité anglo-américaine il est à peine mentionné). Sans doute est-ce d'abord la faute des autorités roumaines dont c'était la tâche de faire connaître Andreescu en dehors du pays, autorités qui ont maintes fois perdu l'occasion et le moment favorable d'organiser une exposition (lorsque, rarement, de telles manifestations ont eu néanmoins lieu, l'artiste fut présenté d'une manière pas assez complète et, par conséquent, pas assez représentative). La remarque demeure valable aussi pour les écrits critiques fondamentaux parus sur le peintre, dont la diffusion à l'étranger est beaucoup trop restreinte.

Cela dit, on est obligé de constater que beaucoup trop fréquemment — et surtout en France, pays où Andreescu, quoique encore méconnu, est tout de même mieux saisi qu'en d'autres pays et plus souvent mentionné — les quelques lignes qu'on lui consacre, dans divers travaux de prestige, ne dépassent guère une présentation strictement conventionnelle, dépourvue du moindre effort pour définir les traits particuliers de l'artiste, pour lui reconnaître une personnalité. Très souvent on voit en lui un émule de Sisley (opinion plus que discutable), quand on ne le subordonne pas simplement, tout comme entre les deux guerres, à Rousseau, Diaz ou Dupré. Ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, l'Encyclopédie de la Pléiade (*Histoire de l'art*, tome IV, publié sous la direction de Bernard Dorival) après avoir réduit Andreescu au rôle d'un peintre qui s'est contenté de « représenter le paysage de Barbizon



12.631

à plusieurs reprises », conclut : « C'est la vision puissante de Rousseau et de Dupré, leur métier exigeant, leur facture soignée, mais large, qui parfois se fait plus nerveuse et semble être attentive aux leçons de l'Impressionnisme ». Alors, si c'est toujours leur vision, leur métier, leur facture, et le paysage du sempiternel Barbizon, on se demande ce qu'il reste d'Andreescu en tant que peintre national roumain, qui — par ses propres dons — s'attira néanmoins l'honneur de figurer dans cet ouvrage considérable. C'est une manière déplorable de présenter l'artiste, d'autant plus qu'au lieu de souligner l'influence créatrice exercée par l'École française, son pouvoir réel d'infuser à d'autres Ecoles nationales un souffle fécond et original, on ne fait que la rabaisser, inconsciemment, au niveau d'une école de copistes.

Dans les encyclopédies allemandes on rencontre aussi des textes concernant Andreescu, qui reflètent une regrettable habitude routinière. Assez souvent, les auteurs de ces textes ne font que reproduire les opinions plus anciennes trouvées dans des travaux du même genre. Ainsi *Die Grosse Enzyklopedie der Malerei*, ouvrage impressionnant, en huit volumes, paru récemment en Allemagne fédérale, en Suisse et en Autriche, tout en citant comme *seule* source de référence le premier volume de notre monographie sur Andreescu, évite un langage tant soit peu nuancé et répète, en caractérisant le peintre, exactement les opinions combattues dans ce volume même, qu'il s'agisse de la soi-disant influence exercée sur le jeune peintre roumain par Courbet ou notamment de celle attribuée à Sisley.



Les œuvres d'Andreescu ne se résument jamais à elles-mêmes. Il y a toujours un au-delà qui vise l'existence dans ses données immuables, dans ce que la vie présente d'implacable et parfois de dur. C'est comme une perpétuelle allusion au destin qui transpire dans ces tableaux sévères (l'œuvre dans son entier en compte autour de 240), vérité maintes fois notée par les historiens et les critiques d'art,

mais jamais encore approfondie pour en saisir les ressorts cachés qui permettent à la matière plastique de se muer en substance spirituelle.

La perception globale de l'œuvre met en évidence que du point de vue de la matière, de la couleur et de la lumière, c'est le gris, suivi de près par le brun et à quelque distance par le vert foncé et le bleu qui conditionnent l'impression générale et qui confèrent à l'œuvre son cachet particulier. Le rôle prépondérant du gris (c'est-à-dire, en fait, des gris colorés, diversifiés par une multitude de nuances) est si accusé, que si on voulait répondre par une métaphore à la question « quel est le principal élément concret par lequel s'opère chez Andreescu la transcendance ? » on pourrait dire : c'est le gris.

Or, le gris est une couleur dont les vertus sont uniques. C'est par excellence une couleur indécise et, avec le violet, la plus ambiguë. Le gris pur, le gris absolu qui, par son blanc et par son noir, ne tend ni vers la lumière, ni vers l'obscurité, est neutre, indifférent, mais il continue d'être potentiellement bipolaire, c'est-à-dire bivalent et équivoque, tout en bénéficiant d'une très grande gamme. Cette ambiguïté du gris n'affecte pas seulement son aspect en tant que couleur, mais aussi sa correspondance concrète, sa réalité, en tant que matière. Car, sans être une couleur de la lumière, une de ses composantes, comme les couleurs chromatiques du spectre, le gris n'est pas moins, dans son achromatisme, une couleur conditionnée par la lumière. De ce point de vue, il s'affirme souvent comme la couleur du clair-obscur, il se confond même avec le clair-obscur naturel, saisi dans sa synthèse unificatrice de lumière et d'obscurité, ce qui le range dans le domaine de la matière impalpable. « Sa large échelle d'extension et sa double fonction, quantitative-qualitative, — écrit le chercheur allemand Eckart Heimendahl (*Licht und Farbe*, Berlin W, 1961, réimprimé en 1974) — expliquent son caractère insaisissable. En ce sens, on le désigne aussi comme couleur fondamentale. Le gris, c'est le commencement, le gris, c'est la fin. Mais commencement et fin signifie unité. La vertu

primordiale du gris, c'est sa généralité».

Le gris-clair-obscur est une apparition promise ; le gris-couleur, une apparition concrète. Face au virtuel et au réel, il se présente sous l'hypostase d'un équilibre entre le chaos et le cosmos. Sous son signe naît le monde. On peut le considérer comme la couleur du devenir potentiel, son indifférence et son immobilité impliquent secrètement la virtualité d'une dynamique et en même temps d'une transfiguration ; il est ombre et enveloppement, formation et déformation, d'autant qu'il cache ou révèle, selon la direction et l'intensité de la lumière. Etant donné que sa généralité vise l'élémentaire qui préside à la naissance du monde, de l'univers, on peut dire du gris qu'il est un symbole-matrice. Il a aussi le pouvoir d'égaliser, d'uniformiser, de ramener les choses au dénominateur commun qui les a fait naître, en illustrant une fois de plus sa capacité de tout rapporter à l'état non différencié de la pré-genèse. Le gris couleur du ciel nuageux, couleur de l'atmosphère, est donc, par excellence, un symbole ontique.

Dans la réalité quotidienne, le gris comme transparence et clair-obscur n'est pas effet de couleur, mais effet de lumière. Il peut être considéré couleur seulement comme opacité et substance, c'est-à-dire comme attribut d'un objet, ou comme surface peinte dans un tableau. Or, c'est justement ici qu'on assiste à une première métamorphose du palpable en impalpable : le gris concret du tableau, le gris-pâte, donc le gris-couleur, signifie — par ce qu'il communique du point de vue de l'image et de l'impression — non seulement des choses, mais aussi des effets de lumière et d'atmosphère (clair-obscur, ombre, brouillard, brume d'aurore ou de crépuscule, nuages), en s'« immatérialisant », en passant d'un règne d'éléments à un autre, sans toutefois modifier sa substance. Ce passage du concret palpable des choses au concret impalpable de la lumière, de la clarté, du clair-obscur et de l'air, ce soi-disant « concret-abstrait » — et qui naît, au fond, dans le cadre de la convention plastique — facilite à son tour la trans-

cendance des apparences, par une préalable transcendance de la matière brute.

Le gris, on l'a vu, est, par excellence, une couleur aérienne, il signifie l'atmosphère, les nuages. Mais le gris peut signifier aussi la poussière et la boue. Et voici que s'affirme l'ambiguïté la plus paradoxale du gris : celle qui lui permet, on l'a déjà souligné, d'exprimer les vertus de l'immatérialité ou de la matière légère, volatile, aérienne, en même temps que la densité, le poids, la gravité, c'est-à-dire la matérialité la plus achevée. D'ailleurs, toute la symbolique des couleurs, rendue objective au long des siècles par une acception quasi générale, associe le gris avec l'air et la clarté habituelle du jour, que ce soit à l'intérieur ou au dehors (lumière tempérée, divers degrés de clair-obscur), avec l'unité crépusculaire, avec le commencement et la fin de l'existence, avec l'inconnu et l'indécis, avec l'immobilité et l'imprévu, lui attribuant ainsi la capacité d'évoquer aussi bien le repos, le calme, les états neutres et stables que la mélancolie, le mystère, l'inquiétude, les états angoissants, sinon menaçants.

Si le gris est le principal agent expressif de la mélancolie andréescienne, celle-ci ne reste pas moins conditionnée et amenée à son expression spécifique par une multitude d'autres agents, qu'il s'agisse de la pâte, de la couleur et de la lumière, ou du dessin, de la forme et de l'espace, du rythme ou de la composition. En même temps, chez Andreescu, la gravité, en tant que note distinctive de sa mélancolie, s'allie au sérieux et à la solitude, cette dernière ne signifiant pas un isolement par rapport aux hommes, mais envers tout ce qui est contingent, encombrant, simple turbulence extérieure qui s'oppose à la volonté de l'artiste d'établir des contacts en profondeur. Pour Andreescu, la solitude équivaut à une sélection, à une sévère élimination du superflu, et c'est justement la « neutralité » de la nature qui lui permet cette sélection, à condition qu'il soit seul au milieu de la nature, qu'il puisse dialoguer intimement avec elle. Mais être seul au milieu de la nature, si-

gnifie en fait être seul avec la nature, c'est une intimité *sui generis* qui naît ici, et qui tend vers un état de plénitude; la solitude se transforme en compagnie.

Quant à la gravité de la mélancolie andréescienne, dont on a souvent laissé entendre qu'elle ne serait que l'expression de la subjectivité du peintre, un voile gris qu'il jette sur les paysages du monde et de la vie, la réalité révèle qu'au contraire, cette gravité trouva chez les hommes des correspondances beaucoup plus objectives qu'on ne le pense, parce que, étant une composante en profondeur de l'éternel humain, elle atteint l'universel. La gravité suppose une tension, — comme tout ce qui pend, tire ou pèse — une tension maîtrisée et dirigée, orientée. Son énergie n'est pas gratuite, mais toujours vouée à une fin, intéressée à une solution, même d'une manière très discrète. C'est aussi pourquoi la gravité s'affirme comme l'expression préférée de la réflexion. Car qu'est-ce que la réflexion sinon un effort pour trouver en soi-même un équilibre avec le monde, afin de lui faire face? D'habitude, l'homme grave, c'est l'homme sage. Ici il s'agit d'une gravité qui, par l'équilibre qui la domine et les forces qu'elle s'allie, est en quelque sorte bénéfique. Elle amène les images disparates offertes par le tableau du monde au dénominateur commun du moi conscient qui le contemple. Et, sans se sentir responsable du monde, ce moi se sent responsable au milieu du monde. Sous l'impulsion de la conscience, Andreescu infuse de la gravité même à une fleur, en baignant ses velours dans une pénombre et en ajoutant à ses corolles vives un voile de cendre. Une simple *Pousse sous globe* (il s'agit d'un tableau), dont on ne voit que le verre qui couvre, protecteur, la tige frêle de la pousse, devient chez l'artiste un facteur de gravité, comme s'il voulait orienter — par l'intermédiaire de ses éléments laconiques teintés de bruns verdâtres

et de gris terreux — la pensée du spectateur vers l'énigme troublante de la germination.

A la différence de ce qu'on a prétendu si souvent, la gravité de la mélancolie andréescienne ne traduit pas seulement un état d'âme dépressif, mais aussi le contraire. Car la gravité vise, dans une égale mesure, les moments d'oppression et de vitalité, de résistance à l'oppression, en vertu d'une dialectique subtile qui veut que les moments s'interpénètrent au lieu de s'opposer brutalement. Tout est exprimé d'une manière contenue, qui substitue à l'exultation la fermeté, la volonté tenace, l'ardeur. La souffrance du monde (et implicitement la souffrance personnelle) n'est pas niée, mais contenue. On pourrait dire que son gémissement est sobre. C'est pourquoi, graves et mélancoliques, cachant les stigmates de la souffrance, les tableaux d'Andreescu ne sont quand même pas doloristes car, tout comme la mélancolie ne s'identifie pas à la tristesse, quoiqu'elles puissent coïncider, la gravité ne s'identifie pas à la souffrance, quoiqu'elles puissent se confondre. Sous le signe de la gravité est révélée, dans le processus contemplatif, toute l'oppression du monde, mais, sous le même signe aussi, le dur affrontement qui vainc cette oppression; ici, la victoire ne signifie pas la fin du mal, ni même l'héroïque résignation au mal mais son dépassement, par la sublimation du conflit dans l'expression, par son « passage » dans l'art. Voilà en quel sens la matière concentrée d'Andreescu, ses couleurs austères, ses accords d'une résonance profonde, se font les messagers de la gravité; une gravité qui s'avère la garantie de l'humain de toujours, dans la lutte de l'individu avec la vie, ou seulement avec des accidents passagers. C'est un message où ont pu et peuvent se retrouver tous ceux pour lesquels la gravité constitue, exactement comme pour Andreescu, le manifeste d'une conscience et d'une énergie.

En 1927, Petru Comarnescu initiait une enquête¹ sur le thème du « caractère spécifique roumain » dans l'art, à laquelle étaient invités à répondre peintres, sculpteurs, architectes, musiciens et écrivains parmi lesquels on dénombre Nicolae Tonitza, Francisc Sirato, Ion Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, Ion Jalea, Oscar Han, Nicolae Ghika-Budești, Petre Antonescu, George Enescu, Mihail Jora, Ion Pillat etc. Il s'en trouvait des personnalités culturelles d'envergure, tel Nicolae Iorga, des historiens de l'art et des critiques préoccupés de définir les caractères de l'art roumain, tels que Marin Simionescu-Râmnicéanu, ou bien des historiens comme Virgil Drăghiceanu soucieux de la mise au jour et de la conservation des monuments historiques roumains. Dans cette tentative se proposant de rassembler des opinions d'autorité sur la tradition et la spécificité nationale, apparaît clairement l'intention d'étayer d'un argument historique et théorique légitime une orientation de l'évolution artistique qui déjà faisait son chemin en Roumanie.

Au cours des années '20 en effet, les artistes et tous ceux qui réfléchissent aux destinées de l'art roumain prennent conscience du fait que le brusque virage accompli un siècle avant par la peinture et la sculpture dépossédait notre spiritualité de son passé historique et qu'un hiatus semble à présent départager et même opposer l'art moderne et l'art ancien. Le résultat de cette prise de conscience — laquelle coïncide avec l'entrée de l'art roumain dans sa phase de maturité — est l'installation d'un certain sentiment de déracinement : c'est une véritable obsession de la tradition qui finit par dominer maintenant le climat culturel roumain, engendrant des opinions allant des extrêmes qui prônaient la valeur absolue de la tradition à ceux qui, au contraire, niaient toute valeur à la tradition artistique roumaine².

Cela étant, le problème de la tradition se trouvait mis dans l'attention de la plupart des peintres importants des années '20 de manière soit plus

LA PEINTURE ROUMAINE DES ANNÉES '20 ET LES DÉBATS AUTOUR DE LA TRADITION

(I)

Ioana Vlasîu

ou moins explicite, soit dissimulée, soit enfin affirmée en vertu d'un programme. Il s'est précisé et donna lieu à des solutions différentes ou bien dans le sens d'essayer de constituer une tradition en assimilant la peinture européenne des temps modernes, c'est-à-dire à partir de la Renaissance (le cas Petrașcu)³, ou bien dans le sens de réhabiliter et de récupérer l'art roumain ancien — savant autant que populaire ; sans doute, les deux orientations étaient envisagées dans la perspective de la pensée artistique et des acquisitions de langage qui sont propres à l'époque dont nous nous occupons ici.

L'intérêt de la dite enquête est d'avoir mis en lumière quelques idées centrales autour desquelles les controverses allaient bon train et dans une égale mesure d'avoir dévoilé des incertitudes, des idées confuses, pour tout dire un terrain fort accidenté sous le rapport théorique mais dans lequel on s'efforçait à présent d'ancrer un courant de pensée artistique.

La presse du temps témoigne sur ce thème des débats qui tournent dans un cercle vicieux : d'une part, dans tout fait d'art, soit-il ancien ou de date récente, on recherche la présence de « l'âme roumaine » mais on n'est pas d'accord sur la signification de l'expression ; d'autre part, afin de préciser



Fig. 1. Francisc Șirato, *Paysans*, Musée d'Art de la R. S. de Roumanie



Fig. 2. Francisc Șirato, *Paysans*, Musée d'Art de la R. S. de Roumanie

le contenu de cette notion, on tente de définir et de délimiter ce que l'on considère comme étant les traits caractéristiques de l'art roumain en considérant à juste titre que l'art d'un peuple est apte à offrir un matériel adéquat à l'établissement d'un diagnostic de la sensibilité spécifique. Quoiqu'il en fût, l'enquête révèle qu'un accord n'existait même pas en ce qui concerne le territoire de l'art roumain : pour les uns, l'art ancien représente en exclusivité un phénomène d'importation⁴, alors que pour d'autres l'art populaire ne mériterait même pas d'entrer dans le débat⁵. Quant à l'art des XIX^e et XX^e siècles — résolument occidental comme inspiration —, il est beaucoup trop jeune pour y voir un précipité des caractères nationaux et, en conséquence, il ne saurait être soumis à un examen pareil.

Théoriquement, la troisième décennie avait clarifié en quelque sorte le concept de tradition. Envisagée comme un phénomène évolutif et non pas comme la somme de qualités et de normes constituées une fois pour toutes, la tradition est virtuellement tenue pour apte à s'enrichir et à se modifier avec chaque étape historique nouvelle. Ainsi, en 1921, Tudor Vianu avait pu dire : « nous sommes d'avis que la tradition n'est pas un acte de soumission au passé, un engourdissement dans le respect et la monotonie, mais bien un acte de permanente révolte et indépendance. C'est le libre choix des choses du passé... »⁶. Mais, dès que la terre ferme de la théorie était quittée et que la tradition artistique roumaine passait au premier plan des débats, les dilemmes et les confrontations se faisaient vivement sentir. Une évolution marquée de sauts, la présence de solutions de continuité dans l'art roumain semblaient justifier la conviction qu'il n'existe pas de tradition nationale ou bien, si jamais elle existe, le fait qu'elle avait été ignorée ou complètement abandonnée aux temps modernes quand la culture roumaine s'est orientée vers d'autres horizons spirituels, semblait du domaine de l'évidence.

On peut cependant constater que, malgré ces divergences d'opinions, le fait de nier complètement la tradition demeura la conviction d'un nombre

fort restreint de personnes, alors qu'un consensus finit par s'établir pour reconnaître dans l'art religieux ancien de source byzantine et dans l'art populaire le fond artistique autochtone de référence, capable, lui, de féconder l'art du présent. Dans l'affirmation avec fermeté de l'art populaire en tant qu'élément constitutif de la tradition, un grand rôle est revenu, notamment, aux artistes mêmes.

Mais, où en étaient donc les connaissances sur l'art populaire pour qu'un point de vue semblable ait pu se former ?

Cet art ne fut pas apprécié pareillement dès le commencement. D'abord, une vive résistance est, par exemple, opposée à la peinture sur verre. Ce n'est pas seulement par hasard qu'elle a eu moins de chance car, si d'autres catégories artistiques ont pu être plus facilement assimilées comme valeur esthétique à l'art décoratif, entre la peinture d'école et la peinture populaire, en échange une barrière s'interposait, semblant infranchissable. Même Iorga, — qui, parmi les premiers en Roumanie, étudia avec beaucoup d'attention le phénomène plastique populaire et plaida pour son intégration dans la sphère des valeurs esthétiques — parlait encore en 1923, « de la manière absolument grossière »⁷ des icônes sur verre transylvaines. Et cette, première attitude, de dénigrer en gros les icônes paysannes — sur laquelle Iorga est d'ailleurs revenu par la suite — s'est maintenue jusqu'assez tard.

Dans la Roumanie des années '20 néanmoins, l'intérêt pour l'art populaire, tend à devenir très puissant. D'ignoré et méprisé, il arrive à être admiré sans réserve. D'ailleurs Tzigara-Samureaş avait déjà dit à certain moment : « On traverse une bien drôle de phase quant à l'appréciation de l'art du pays. Après que tant de temps nous n'en tenions pas compte, maintenant nous voici par contre portés à exagérer sa signification du point de vue national »⁸. On tombait en effet d'un extrême dans l'autre et le revers de cette attitude ultime ne tarda pas à se faire sentir. Une compréhension superficielle de l'art populaire, un folklorisme adopté

précipitamment par des peintres médiocres et désireux de se conformer au goût du jour emboîtèrent de très près le pas d'une certaine positive reconsidération des valeurs esthétiques du folklore ainsi que des tentatives sérieuses de le récupérer et de l'intégrer à l'art savant. A son tour, le goût des collectionneurs se modifia : les objets d'art populaire — naguère encore connus sous le nom de « produits des industries domestiques » — commencèrent à être convoités et même disputés. Se sensibilisant au domaine, le milieu roumain accueillit cette importante mutation des valeurs esthétiques apportée par le XX^e siècle. La pénétration dans l'art des vestiges primitifs et des objets populaires de même que de ceux produits par les sociétés traditionnelles contemporaines, le fait de les détacher de l'archéologie et de l'ethnographie pour les annexer à l'art, voici un phénomène qui convenait à l'art roumain. Etant toujours à la recherche de sa propre tradition, celui-ci pouvait donc se revendiquer de l'art populaire pour un passé plein de dignité esthétique⁹.

Au début de la troisième décennie apparaissait le livre de Georges Opreşco sur l'art populaire roumain. C'est la première tentative de compréhension globale du phénomène populaire artistique. L'auteur constate le déplorable état où se trouvait la recherche sur l'art populaire et, dans ce sens, mentionne les mérites de Tzigara-Samureaş et de Iorga qui, malgré cela, avaient initié des études sur l'architecture, le costume, etc. Ce qui, de l'avis de l'auteur, doit orienter les recherches futures c'est la nécessité de savoir distinguer ce qui est authentiquement roumain de l'élément étranger et d'emprunt et, pareillement, ce qui est « beau, conforme à la tradition » du « produit hybride, à la mode »¹⁰. La méthode qu'il recommande c'est la recherche comparée car c'est par celle-ci que sera établie « la place de l'art populaire roumain dans l'art de l'Europe orientale et de la Péninsule Balkanique »¹¹. Au sujet de l'art populaire, auquel il témoigne un si vif intérêt et une véritable passion de collection-



Fig.3. Francisc Șirato, *Deux paysannes*, Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie



Fig.1. Francisc Șirato, *Vers le lieu d'arrêt*, Coll. privée

neur, Opresco pense fermement que les objets œuvrés par les paysans et dont — il le dit lui-même — il s'est appro-

ché avec pitié, renferment en eux « quelque chose de l'âme roumaine »¹². C'est la même chose que pensait aussi Tzigara-Samureaș lorsqu'il voit dans l'art populaire « un témoignage incontestable de l'existence d'un art propre à la nation »¹³. Dans ce même contexte rappelons qu'en 1922 s'ouvrait à Bucarest, dans un bâtiment construit à cette fin, le Musée d'Art National; œuvre de l'architecte Ghika-Budești, cet édifice représente en lui-même un essai d'adapter l'architecture roumaine ancienne aux exigences de la société moderne¹⁴.



La seconde édition de *Istoria literaturii române* de Nicolae Iorga, datée 1925, commence avec un chapitre consacré à la littérature populaire: c'est une vision nouvelle qui y est affirmée sur son importance et la place qui lui revient¹⁵. Si la parution d'une histoire de l'art roumain, conçue de manière analogue, se faisait encore attendre, il n'est pas moins vrai qu'une vision similaire se remarquait dans ces essais de présentation générale de l'évolution de l'art roumain que furent les quelques expositions¹⁶ d'envergure, organisées soit à l'étranger, soit en Roumanie même à l'occasion d'événements culturels marquants et exigeant un effort théorique dont les conclusions continuent d'ailleurs à être valables. Avait ainsi lieu à Paris, en 1925, l'*Exposition d'Art Roumain Ancien et Moderne*. La préface du catalogue était signée par Henri Focillon, un grand ami de l'art roumain. Celui-ci voit dans l'exposition « le résumé d'une histoire par ses œuvres anonymes comme par les œuvres signées, l'expression d'une conscience nationale et de sa continuité »¹⁷.

Cela vaut la peine de nous attarder sur le texte de Focillon car il est comme un aveu de sa grande familiarité avec l'art roumain, avec ses problèmes et ses aspirations. C'est surtout le passage où il essaie de caractériser l'art populaire qui intéresse ici car, il est certain, les opinions de l'historien d'art français, étayées de son autorité, ont eu un écho tout particulier dans le

milieu artistique roumain. L'auteur du remarquable livre sur la sculpture romane — qui débute par une série d'importantes considérations sur l'essence de la sculpture et insiste sur la vocation formelle de la matière — était sans doute en mesure de comprendre la condition d'existence de l'art populaire. « Nous (les Occidentaux) avons perdu le contact des matières rudes et nous les traitons comme des produits de laboratoire, avec des intelligences de musée »¹⁸, écrivait-il dans la préface du catalogue, admirant la spontanéité et l'instinct d'ordre que révèle chacune des formes de manifestation de l'art populaire, qu'il s'agisse d'architecture, de broderie ou de céramique. Mais Focillon entreprend davantage encore qu'un simple regard d'ensemble sur l'art populaire : il tente une succincte analyse stylistique de ses grandes zones. Il finit par conclure que le phénomène artistique populaire confirme « l'étonnante stabilité humaine d'une race »¹⁹.

Le même intérêt, en premier lieu esthétique, anime l'historien d'art français lorsqu'il s'occupe de l'art médiéval. Les fresques de Curtea de Argeș ou bien des églises du nord de la Moldavie ne se réduisent pas seulement à l'iconographie et leur signification n'est pas pour lui strictement historique, « elles ont une qualité dramatique et une qualité décorative »²⁰, dit-il. Dans les fresques des églises moldaves, il admire la manière dont de vieux thèmes canoniques sont ragaillardis par la force de l'inspiration paysanne. A la fin, il se montre convaincu que le trésor rustique et le trésor religieux ne sont pas — et ne doivent pas être — séparés l'un de l'autre. Son avant-propos est une plaidoirie enthousiaste en faveur de l'idée de continuité et de l'authenticité du phénomène artistique roumain.

Pour l'art moderne, Focillon se fait remarquer par le même jugement objectif, en reconnaissant que la peinture roumaine moderne représente une école et non le confluent de diverses manières. Se portant sur la rupture qui a eu lieu au XIX^e siècle lorsque l'art roumain s'est tourné vers l'Occident, il n'en fait pas un drame et ne déses-

père pas : « l'art national — dit-il — n'est pas mort avec les influences de l'Occident »²¹. N'empêche qu'une exhortation, pourtant dissimulée, adressée aux artistes roumains, de se pencher avec plus d'insistance sur la tradition, n'est pas absente de ses considérations et son appel vient précisément au bon moment, quand le débat autour de la tradition était à l'ordre du jour : « ... je souhaitais voir mes amis les peintres roumains moins sensibles à l'admirable Bretagne d'un Lucien Simon ou aux recherches savantes de nos « constructeurs, » plus attentifs aux étonnantes murailles des églises bâties sous Pierre Rareș en Bucovine où s'alignent, fixées en traits énergiques, tant d'expressions vraiment grandes du génie de leur pays »²².



Comme une autre investigation de l'art du passé — au fait, un mouvement de *revival* — peut être considérée la peinture de quelques artistes des années '20 s'étant fait un véritable programme de l'idée de tradition. C'est le cas de Francisc Șirato, de Theodor Sion et de Sabin Popp. Leur art secondait dans un parfait parallélisme d'intentions et de convictions, les efforts des penseurs de différents domaines culturels pour reconstituer ce tracé continu reliant une époque artistique à une autre et pour prouver autrement dit le caractère organique du fait d'art roumain. L'œuvre de ces peintres est comme un acte conscient d'identification et de prise en possession d'un passé propre à la peinture et de récupération de ce passé dans la perspective du présent. Pour avoir réagi avec promptitude, pour avoir pris part aux débats de l'époque et, somme toute, pour avoir représenté dans le domaine des arts un symptôme révélateur de l'esprit du temps, la peinture des trois artistes mentionnés intéresse aujourd'hui encore.

La démarche la plus cohérente par son déploiement théorique et la plus convaincante comme peinture demeure celle de Francisc Șirato, aussi allons-nous commencer avec lui. Ce ne fut pas l'effet du hasard si ses options



Fig. 5. Francisc Șirato, *La Rencontre*, œuvre disparue

esthétiques commencèrent à se préciser dans les chroniques — âprement critiques — qu'il signa à l'adresse de « Tinerimea Artistică »²³, ses écrits équivalant à un plaidoyer pour l'autonomie des valeurs picturales encore nécessaire dans le climat artistique roumain du temps. Car, il ne faut pas oublier qu'en 1924 encore, aussi tard que cela nous paraisse, l'académisant G. Dem. Mirea semble toujours jouir d'un prestige certain puisqu'il remporte le Grand Prix du Salon Officiel et qu'en 1927 l'*Exposition Rétrospective des peintres et sculpteurs roumains des derniers cinquante ans* espère encore renverser la hiérarchie des valeurs qui, justement, était en train de se consolider dans le monde de la peinture roumaine. Le catalogue de cette exposition n'hésitait pas à affirmer que Luchian « demeure une étoile de seconde main »²⁴, que la célébration de Andreescu est une impiété tant qu'on ne reconnaît pas à Mirea des mérites pour le moins égaux et que la création de « Arta Română » avait signifié « un faux pas »²⁵. Le signataire du catalogue finissait par conclure avec orgueil que les buts éducatifs poursuivis par les organisateurs de l'exposition avaient été « d'assigner aux jeunes la fortune du passé

dont ils ne doivent pas se montrer indignes »²⁶.

Dans ce contexte, on peut tenir pour un article-programme de Șirato son écrit *Artă plastică românească* paru en 1924²⁷, c'est-à-dire l'année même où il exposait au Salon Officiel sa toile *Întâlnirea* (La Rencontre), œuvre qui argumente et illustre en peinture ses convictions.

Dans l'introduction de son écrit, Șirato se montre fort explicite quant aux raisons qui l'avaient poussé à intervenir dans la question si controversée de l'art national. Il constate que la faction hostile à tout renouvellement, représentée par l'Ecole des Beaux-Arts et le groupe « Tinerimea Artistică », a, d'habitude, recours pour entraver n'importe quelle tentative de remplacer les anciens usages artistiques à l'argument d'un manque d'adhérence du neuf au passé de l'art roumain. Aussi, existe-il chez Șirato — et il n'est qu'en apparence paradoxal — un lien intime entre la nécessité de soutenir et de raffermir les valeurs artistiques modernes et l'intérêt qu'il manifeste à la tradition. En utilisant les armes de ses adversaires, Șirato se propose de prouver que la modernité n'est pas incompatible avec la tradition de l'art roumain. De clarifier le sens de cette dernière s'impose donc avec rigueur et c'est donc cela qu'il tente dans l'article mentionné. Il ne met pas en doute l'existence d'une tradition artistique autochtone et reconnaît dans l'art populaire, dans la peinture religieuse de souche byzantine et dans les quelques grands maîtres du XIX^e siècle — Grigorescu, Andreescu, Luchian — des moments constitutifs. Ce qu'il ambitionne cependant c'est de trouver le dénominateur commun de ces « trois âges et trois mondes » — selon la formule de Focillon²⁸ —, de l'esprit créateur roumain. Dès lors, il élabore une hypothèse, à laquelle semblent ne pas être étrangères les lectures — décisives pour sa formation — des théoriciens de la « pure visualité »; aux termes de cette hypothèse une même « conscience formelle » agit dans le subjacent pouvant être identifiée dans les trois degrés mentionnés de l'évolution artistique roumaine.

Cette « conscience formelle » signifie : éviter la forme naturaliste désordonnée, avoir en échange une propension catégorique vers l'abstrait, dégager la structure, l'« essence formelle » au détriment de tout lest ornemental. « L'art du paysan roumain — dit-il — est (un art) d'invention, de concentration, il pénètre jusqu'à l'essence de la forme. Il ne copie pas et n'imité pas la forme. La nature, il la spiritualise en la purifiant et l'exprime par un équivalent géométrique — la forme libérée de l'existence corporelle »²⁹.

La sensibilité artistique roumaine qui s'était découverte une première expression dans l'art populaire, s'est retrouvée dans la peinture religieuse savante. D'après Șirato, l'adoption de la peinture byzantine a été possible seulement grâce à ses affinités avec ce « sentiment formel » préexistant ; le terrain était donc favorable à une assimilation organique. « On ne doit pas seulement aux circonstances historiques le fait que l'expression artistique des fresques de monastères est adoptée par le peuple sans le moindre embarras de l'esprit. L'adoption des formes de l'art byzantin est due à un sentiment formel accumulé antérieurement : tout comme l'art du peuple, l'art byzantin, par la concentration formelle qui le définit très précisément, exprime le même sentiment d'austérité. La capacité du peuple de créer à nouveau, d'inventer des formes n'ayant que par leur essence de rapports avec les formes de la nature, se trouve dans l'art byzantin une correspondance naturelle, dépourvue de toute contrainte »³⁰.

Arrivant à l'époque moderne — Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu —, Șirato pense y pouvoir identifier le même penchant vers l'abstrait, la pureté des formes et l'austérité de sentiment qui empêche le Roumain de pousser le réalisme jusqu'à son expression la plus crue et la plus directe. Dans la peinture de Luchian, il voit « la plus typique expression du sentiment artistique du peuple roumain (...) ». L'objet, par la forme et la couleur, est arraché aux fers de la nature et transposé en couleurs et formes essentielles qui détruisent l'il-



Fig. 6. Francisc Șirato, *Retour de foire (étude)*. Musée d'Art de la R. S. de Roumanie

lusion de la réalité, brutale en sa substance matérielle »³¹.

En définissant de la sorte la sensibilité plastique roumaine, Șirato projette sur elle — inévitablement, croyons-nous, malgré son scrupule d'objectivité — sa propre formule créatrice des années '20. Dès lors, il envisage la tradition artistique d'un œil formé à l'école de Cézanne — qui lui apparaissait comme un revenir bénéfique après l'épisode naturaliste représenté par l'Impressionnisme — et à la suprématie de l'esprit dans la peinture. Il part, rien qu'en apparence, de la tradition vers le présent ; en réalité, sa démarche est à rebours. Sans entrer en contradiction flagrante avec les idées courantes concernant la physiologie de la tradition artistique roumaine, il force néanmoins celle-ci à entrer dans son propre moule. Il construit une image de la tradition dont ne manque pas l'empreinte conjoncturale d'une certaine efficience pratique en mesure à contribuer au discrédit de la convention et de la routine bloties dans la peinture de son temps et assigne ainsi une valeur non dépourvue de mérite à son attitude polémique.

Conciliant de la sorte les principes formels déduits de l'analyse de l'art roumain ancien avec la modernité, Şirato est d'avis que leur application à la réalité humaine et géographique roumaine peut amener progressivement la constitution d'un langage artistique nouveau où la sensibilité autochtone puisse s'exprimer toute entière.

Ceux des peintres qui, après 1900, avaient trouvé à un moment donné dans le thème paysan un motif nécessaire à leur accomplissement artistique — Luchian et Ressu en premier lieu —, l'avaient fait spontanément, dans un élan de participation à l'actualité sociale. L'élément protestataire, explicite ou diffus, était toujours présent dans leur œuvre. Le cycle de dessins de Şirato, *Refugiul satelor* (Le refuge des villages), de 1921, inspiré directement de la guerre qui avait impressionné non seulement la rétine du peintre, témoigne d'une semblable référence à la réalité. Mais ses grandes compositions à programme des années '24—'26 où il se proposa de vérifier sa propre construction théorique se détachent de manière tranchante de cette attitude pour se

placer exclusivement sous le signe de l'aspiration au style³².

Autour de 1910, Ressu³³ avait lui aussi recommandé l'adoption des schémas de l'art populaire et même et les avait exercés dans sa peinture. Mais, à l'encontre de Şirato, l'art populaire reste pour Ressu indestructiblement lié à certaines valeurs sentimentales. Il parle de « fusion entre la poésie et la souffrance » du paysan, de « douces et tristes rêveries »³⁴ qu'il déchiffre dans les associations violentes de couleurs et dans l'hiératisme graphique de l'art paysan. Bien qu'on ne puisse dire que Ressu ait partagé les vues du courant « Le Semeur », on sent pourtant chez lui certains résidus de cette idéologie.

Pour Şirato, la présence du sujet d'inspiration rustique n'est pas une condition de l'art « spécifique ». « C'est bien clair — dit-il — que par art national il ne s'agit pas d'entendre la peinture des jupes, blouses ou vases populaires, car un art comme celui-ci ne sortirait pas du domaine de l'ethnographie. L'accentuation de ce que nous sommes habitués à appeler « national » c'est précisément souligner l'élément éphémère que recèle la notion de nationalité. L'importance d'un art semblable serait simplement documentaire et historique »³⁵. Mais lui-même ne peut se dispenser, malgré tout, du thème rural ; cependant, ce thème est, chez lui, « esthétisé », détaché du réseau d'une vision objective et réduit à la qualité de porteur des valeurs de style.

Nous avons vu de quelle manière Şirato avait tenté de récupérer le passé artistique roumain. Quant à l'art de son époque, c'est par une implacable analyse de l'Impressionnisme — encore plus dure que le temps lui prêtait un aspect polémique — qu'il arrivera à trouver l'argument de son utopique construction de l'art national. Le discrédit systématique jeté par Şirato sur l'Impressionnisme ne s'explique pas seulement par son option pour Cézanne ; il ressort aussi de l'inévitable conflit entre les générations. Avec quels arguments pouvait-il donc annuler la peinture de certains épi-



Fig. 7. Francisc Şirato, *Le vendeur de tapis*, Musée d'Art de la R. S. de Roumanie

gones de Grigorescu, gloires éphémères mais qui, à l'époque, jouissaient de l'autorité et de l'éclat d'un Verona, Grant, Strimulescu etc.? Dans cette perspective, sa théorie d'un art national témoigne d'être quelque peu conjoncturale, malgré que dans l'époque l'idée d'un caractère national de l'art fût très actuel et malgré la ferveur des débats la concernant dans les milieux littéraires et artistiques.

De quels arguments étayait Șirato sa campagne contre l'Impressionnisme? En premier lieu — considérait-il — entre la formule picturale constituée par l'impressionnisme, en contact immédiat avec le plein-air, et le paysage roumain, une inadéquation fondamentale existe du fait que la condition même d'existence des choses dans l'espace et la lumière de la Roumanie est tout autre que dans l'Île de France — berceau de l'Impressionnisme. La lumière filtrée, enveloppante de cette contrée devient dans la géographie roumaine « ... volume, forme et couleur pleine d'expressivité »³⁶. C'est pourquoi même des impressionnistes roumains d'un talent incontestable, tels que Steriadi, Bunescu, Dărăscu, échouent dans leur effort d'assimiler un style né du contact avec une réalité physique différente. Leur peinture perd précisément cet éclat et cette luminosité de la couleur, elle ne peut conserver la pureté de la sensation, postulat qui soutient et justifie l'Impressionnisme. Enfin, celui-ci est en contradiction non seulement avec la réalité physique roumaine mais encore avec la réalité spirituelle. Considéré comme une attitude extrémiste poussant le naturalisme jusqu'à ses conséquences dernières, l'Impressionnisme ne correspondrait donc pas à la psychologie roumaine portée vers l'équilibre et la juste mesure.

Il est tout aussi vrai que la position de Șirato s'intègre aussi dans le contexte plus large de l'art européen de son temps. Et nous serons surpris de découvrir que les coordonnées fondamentales de sa pensée sur l'art ne dépendent pas exclusivement — comme on serait tenté de le croire — de la conjoncture locale, car de renouer avec la tradition n'est pas seulement, aux

années '20, une obsession roumaine mais tout autant une, européenne.

Le mouvement artistique des années qui suivirent immédiatement la Première Guerre mondiale enregistra sur la plan européen un retour très ferme vers le réel, sous le signe d'une reviviscence de l'esprit classique. Ce courant largement répandu dans l'époque, appelé souvent nouveau classicisme, nouveau réalisme ou réalisme classique, se propagea en Italie par les artistes réunis autour de la revue *Valori Plastici*, offrit des points de contact significatifs avec la « Neue Sachlichkeit » d'Allemagne et — s'impliquant de manière diffuse dans le climat français — se trouva en Derain le promoteur le plus fervent et se remarque jusque dans la peinture de Picasso. Comme il faut s'y attendre, le nouveau courant se couvre d'une teinte différente d'un pays à un autre et, sans insister sur ses données déterminantes et d'autant moins sur la diversité de ses aspects, nous nous arrêterons à des références indispensables afin de mieux comprendre certains problèmes que se posaient à la peinture roumaine aux années '20.

Une recherche, même sommaire, de la peinture et de la critique d'art roumaines de l'époque révèle à coup sûr la pénétration des idées classicisantes dans le milieu roumain. Pourtant, le phénomène reste ignoré par l'histoire de l'art et même des critiques d'art l'ayant encouragé en son temps l'ont négligé; tels, Petru Comarnescu par exemple, qui n'est plus revenu dans ses écrits ultérieurs concernant la peinture de l'entre-deux-guerres sur cet aspect bien que, dans ses chroniques de l'époque, il ait aussi signalé à l'intérieur de la sphère artistique roumaine des symptômes de la dite tendance. Abandonnés vers 1930 par la plupart des peintres y ayant adhéré, les courants classicisants semblaient trop peu féconds pour constituer encore une matière à débats. Mais il n'est pas dépourvu d'intérêt de voir comment ce problème qui, à un moment donné, a préoccupé les artistes de tous les pays, s'est particularisé et s'est empreint d'un coloris spécifique en pénétrant dans l'ambiance artistique de la Roumanie.

En 1925, dans une chronique de l'exposition consacrée à Theodorescu-Sion, son signataire, Oscar Walter Cisek — celui qui, dans le milieu roumain, a identifié et appuyé avec persévérance les manifestations relevant de cette orientation artistique —, trouvait l'occasion requise pour offrir quelques sommaires informations sur cet « art nouveau » comme on l'appelait. Il indiquait ses sources chez Cézanne et dans les conceptions classiques, faisait mention de Derain et renvoyait à la situation d'Allemagne, énumérait ses caractères de style déterminants. Ceux-ci étaient « l'importance spéciale (attribuée) au rythme formel, non pas pictural, au volume basé sur des éléments linéaires », « le statisme », la disparition des ombres colorées et le retour à « ces plans de couleur locale rencontrés dans la peinture de la Renaissance italienne », « la réalisation d'un équilibre entre une forme puissante, vigoureuse, et la couleur ». Et Cisek de conclure sa brève introduction avec ces mots : « Dans le nouvel art plastique, roumain, ce retour à l'idéal classique, à la forme et à la construction apparaît surtout dans les ouvrages plus récents des peintres Theodorescu-Sion, Șirato et Ștefan Dimitrescu, alors que Oscar Han représente la même cause dans notre sculpture »²⁷.

Si, aujourd'hui, nous semblent moins évidents les rapports entre les peintres roumains mentionnés tantôt par Cisek et les manifestations caractéristiques du nouveau classicisme pratiqué par le mouvement réuni autour de *Valori Plastici*, ou bien par la « nouvelle objectivité » allemande ou encore par un Derain et ses disciples, en échange le cézannisme si flagrant de la peinture d'après-guerre de Theodorescu-Sion et notamment de Șirato est suffisant pour justifier l'assertion de Cisek. Considéré comme l'une des sources essentielles de ce nouveau classicisme, l'art de Cézanne était tenu pour un modèle non seulement par les Français qui revenaient à la tradition nationale — qu'il fût question du gothique, d'un chef-d'œuvre comme la *Pietà* d'Avignon pour lequel Derain nourrissait un véritable culte, ou de Poussin — mais aussi par les Italiens qui, tout en se

tournant vers Giotto, Masaccio, Uccello et Piero della Francesca n'omettaient jamais Cézanne parmi les modernes, cependant que chez les Allemands l'écho de celui-ci était plus réduit.

Cette même peinture de Cézanne qui avait joué de manière décisive dans l'apparition de la théorie cubiste de la forme et de l'espace, devenait à présent un joint entre la vision moderne et les maîtres classiques que le nouveau classicisme souhaitait restaurer : « refaire Poussin d'après nature » était un adage auquel les adeptes de cette tendance d'après-guerre adhèrent fermement à l'instar des cubistes qui avaient centré leur pensée artistique sur cette autre assertion cézannienne non moins célèbre : « Traiter la nature par la sphère, le cône, le cylindre ».

Si l'interprétation classicisante de Cézanne fut, en Occident, une réaction et une réplique à l'avant-garde — quelle qu'elle pût être : cubisme, futurisme, expressionnisme —, chez les Roumains le cézannisme en peinture eut un autre rôle, en fait celui de liquider certain impressionnisme d'épigonnes. Dans ce contexte, la théorie de Șirato, fondée sur le nouveau classicisme, est intéressante. Pour lui, l'opposition impressionnisme-Cézanne ne se résume pas à un simple changement de style mais acquiert une signification plus profonde sur la toile de fond d'un véritable problème de l'art national. Pour Francisc Șirato en effet, comme pour tous ceux qui le contestaient, l'impressionnisme signifiait une formule artistique incomplète et inconsistante, soucieuse seulement de fixer le spectacle en permanence changeant de la nature. Néanmoins, le peintre roumain ne pointait pas sa critique à partir des seules positions d'un admirateur de Cézanne et d'une réaction postimpressionniste en général. L'esthétique impressionniste représentait aux yeux de Șirato un frein, une condition impropre dans tous les cas, essentiellement inadéquate pour réaliser — à partir d'elle — un art national. Car il considérait le naturalisme impressionniste comme incompatible avec les principes qui ressortent de l'analyse de l'art populaire autant que médiéval rou-

maines, ces principes ne devant pas être absents, jugeait-il, de l'art de son temps, seule condition pour que celui-ci devienne une expression de la spiritualité roumaine. Enumérant l'esprit synthétique, la conscience formelle, l'équilibre des éléments soit qu'il s'agisse du rapport forme-couleur ou du rapport entre les ornements et le fond, le support, Șirato voyait dans tout cela des caractères propres à l'art roumain incompatibles avec l'esthétique impressionniste.

D'ailleurs des efforts analogues se configuraient au même moment en d'autres aires culturelles — l'Italie, la France —, preuve supplémentaire d'un synchronisme de l'art roumain et de l'art européen effectué avant tout sur le plan de la peinture. Un coup d'œil du côté des artistes groupés autour de *Valori Plastici* révèle des coïncidences dignes d'être signalées ; nous les traitons de coïncidences parce que Francisc Șirato semble ne pas avoir été au courant de l'évolution artistique italienne et parce que les critiques d'art roumains du temps étaient attentifs dans une plus grande mesure à l'art français alors que dans une certaine mesure seulement à l'art allemand. Rappelons donc, au sein de *Valori Plastici*, certaine tendance à délimiter les valeurs essentielles de « l'italianité » telles que l'art de la Renaissance les offre chez Giotto, Masaccio, Uccello, Piero della Francesca. Or, la simplicité du contenu, la gravité du sentiment, la noblesse, la clarté, le paisible de la forme, sa corporalité compacte, sa précision solennelle représentaient des caractères incompatibles — pensaient ceux de *Valori Plastici* — avec le dynamisme de l'image impressionniste et futuriste. C'est bien dans cette perspective que Carra appela l'impressionnisme « der Gegenaltar der Italienität »³⁸. Et c'est aussi dans la même perspective que Șirato se montra adversaire de l'impressionnisme, le jugeant comme inadhérent aux principes formels de l'art paysan.

Ce que l'on poursuivait alors, chez les uns comme chez les autres, c'était de conjuguer la tradition avec la sensibilité moderne et ses points de vue artistiques nouveaux, ou bien — selon

une affirmation d'Oscar Walter Cisek — de « prouver que la peinture (roumaine) du passé peut être paraphrasée au niveau d'une mentalité et technique nouvelles »³⁹.

Si, aux années '20, les œuvres de Francisc Șirato — surtout *Întîlnirea* déjà mentionnée et *Întoarcerea de la târg* (Retour de foire) — ont été tenues pour des événements de la vie artistique roumaine, il n'est pas moins vrai que ce n'est pas lui, mais Theodorescu-Sion, déjà évoqué ici, qui se vit célébrer comme peintre de « la roumanité ». L'espace dont nous disposons nous empêche de nous attarder sur les raisons qui ont fondé cette opinion. Francisc Șirato s'est senti d'un préjugé qui, à l'époque, circula beaucoup et même parmi des critiques éclairés : à savoir, que l'artiste doublé d'un critique et d'un théoricien ne saurait être aussi un grand artiste. Le message exprimé trop directement, la grande cohérence entre ses idées sur la tradition et le caractère spécifique national d'une part et, d'autre part, son art, rendirent suspicieux à son égard bon nombre de ses contemporains — dont Cisek — qui lui reprochèrent son intellectualisme et « l'atmosphère de laboratoire »⁴⁰ de sa peinture. Mais si, Cisek, a eu peut-être raison d'intervenir avec certain correctif indispensable dans les conceptions de Șirato sur la tradition⁴¹, il est tout aussi valable de dire qu'il a fait preuve de moins d'intuition devant le fait d'art. Parce qu'en vérité la postérité ne peut plus partager son enthousiasme pour Theodorescu-Sion alors qu'une œuvre comme *Întoarcerea de la târg* de Francisc Șirato n'a rien perdu, jusqu'à ce jour, de sa dignité artistique.

Il convient de plus de préciser que la peinture à programme de Șirato demeure valable en tant que *peinture* — par conséquent envisagée à partir de critères esthétiques et indépendamment du fait qu'il a ou non réalisé son programme —, alors que l'œuvre tout entier de ce peintre témoigne d'un finbre personnel, qu'on ne saurait confondre avec nul autre, dans l'ensemble de la peinture roumaine.

Si l'effort d'étudier et d'assumer la tradition reste un processus légitime

et indispensable à toute culture, il est tout aussi évident d'autre part que les tentatives fondées sur un programme de faire « de l'art roumain » n'ont pas mis au jour des recettes infaillibles alors même que, dans leur nom, il s'est fait aussi du bon art. Et Șirato a certainement compris cette réalité puisque, vers la fin de la troisième décennie, il a complètement abandonné l'idée d'un art national et, avec celui-ci, la poétique de la géométrie formelle d'inspiration cézannienne pour évoluer dans un sens divergent. Dans cette perspective, son art « de caractère spéci-

fique » semble en effet avoir été le tribut payé par l'artiste au théoricien avec le sentiment de remplir un devoir moral.

Dès lors, la peinture à programme des années '20 nous apprend que l'assimilation volontaire de la tradition n'amène pas, ipso facto, l'acquis d'une dimension spécifique. L'esthétique se réclamant de la tradition demeure aussi légitime qu'une autre lorsqu'elle n'assume pas un caractère normatif. Et c'est le mérite de Francisc Șirato de n'y avoir pas prétendu.

Notes

¹ Publiée du 13 janvier au 20 avril dans le quotidien *Politica*. Petru Comarnescu se prononça à plusieurs reprises sur cette question, cf. : *Sufletul național în artă, în Cuvîntuliber*, 1925, 25 févr. ; *Specificul românesc în cultură și artă, în Acțiune și reacțiune*, 1930, n° 11, p. 15-26.

² Cf. pour le problème de la tradition et du caractère spécifique national dans la mentalité du temps et en littérature Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Bucarest, 1981. Pour les mêmes problèmes en musique, cf. Clemanaș Liliana Fircă, *Direcții în muzica românească. 1900-1930*, Bucarest, 1974, chap. 11 : Période 1920-1930, pp. 89-101.

³ Cf. THEODOR ENESCU, *Sentimentul permanent al marii tradiții*, in SCIA, 1973, to. 20, no. 1, pp. 95-129.

⁴ PETRU COMARNESCU, *Artă românească. Lămuriri în privința specificului românesc. De vorbă cu d. Marin Simionescu-Râmnicănuș*, in *Politica*, 1927, 12 févr. ; cf. aussi M. Simionescu-Râmnicănuș, *Caracterele naționale ale artei românești, în Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și de artă*, Bucarest, 1925, pp. 27-40.

⁵ PETRU COMARNESCU, *Artă românească... De vorbă cu d. V. Drăghiceanu*, in *Politica*, 1927, 29 janv.

⁶ *Spiritul viu. Cîteva cugelări relative la cultura română*, in *Viața românească*, 1921, n° 2, p. 230.

⁷ NICOLAE IORGA, *L'Art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. 61.

⁸ AL. TZIGARA-SAMURÇAȘ, *Artă în România. Studii critice*, I. Bucarest, 1909, p. 5.

⁹ Voilà ce qu'affirme Tzigara-Samurçaș dans ce contexte : « Comme les artistes accomplis, eux aussi (les paysans) travaillaient sous l'impulsion intérieure de ceux qui sont possédés par ce feu sacré que l'on nomme talent naturel. (...) ce n'est qu'en cultivant et développant l'art populaire que l'on pourra jamais avoir un jour un grand art roumain. Celui-ci devra partir de l'étude détaillée des éléments populaires car ce n'est qu'ainsi qu'il se conservera un caractère propre et national », *op. cit.*, pp. 123-124.

¹⁰ GEORGE OPRESCU, *Artă lărănească la români*, Bucarest, 1922, p. 7.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 9.

¹³ AL. TZIGARA-SAMURÇAȘ, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴ La tendance de faire valoir esthétiquement l'art populaire de construire aussi bien que celui religieux médiéval s'est affirmée tout d'abord en architecture. L'étude des caractères formels de l'architecture roumaine ancienne et paysanne ainsi que la sélection d'éléments compatibles avec l'architecture moderne - sélection autant que possible dépourvue d'arbitraire -, fondée sur la logique de la construction et le respect du caractère fonctionnel des programmes d'architecture nouveaux, ont surtout préoccupé et dans la plus grande mesure l'architecte Ion Mincu. Pour l'analyse de la tendance nationale en architecture, propre à la dernière décennie du XIX^e siècle et à la première du XX^e, de même que pour le rôle de Ion Mincu et l'importance de son œuvre, cf. arch. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, Bucarest, vol. II, p. 439 et suiv.

¹⁵ Cf. MIRCEA MARTIN, G. *Călinescu și « complexe » literaturii române*, Bucarest, 1981, p. 141.

¹⁶ Dans la préface du catalogue de l'Exposition d'Art Roumain, 30 sept. - 10 oct. 1927, organisée à Bucarest à l'occasion du Congrès de la Presse Latine, Stefan Nenițescu, traçait une esquisse du développement de l'art roumain dans le contexte de laquelle l'art paysan était placé chronologiquement entre l'art médiéval considéré comme achevé au milieu du XVIII^e siècle et l'art moderne dont il établit le début au milieu du XIX^e. Trop rigide pour être conforme à la réalité, l'opinion de Nenițescu ne répondait pas moins à l'exigence culturelle du moment, soit l'annexion de l'art populaire à l'évolution historique de l'art roumain. Ensuite, Nenițescu se proposait de définir les caractères de l'art populaire roumain et les modalités de les faire survivre dans l'art moderne. Ce texte reprenait en somme certaines idées affirmées dans un de ses articles plus anciens, à savoir *Artă românească populară*, in *Revista de filosofie*, 1926, vol. XI, nouvelle série, fasc. 14, pp. 68-72. Le même texte est reproduit dans le catalogue de l'Exposition d'Art Roumain Moderne à l'occasion de la XXVII^e Conférence de l'Union Interparlementaire, Bucarest, octobre, 1931.

¹⁷ *L'Art et l'histoire en Roumanie*, dans le catalogue de l'*Exposition d'Art Roumain Ancien et Moderne*, Paris, 1925, p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ *Ibidem*, p. 21.

²⁰ *Ibidem*, p. 24.

²¹ *Ibidem*, p. 28.

²² *Ibidem*, p. 21.

²³ Association artistique fondée en 1901. Șirato consacre une série de chroniques à l'exposition de *Tinerimea Artistică* de 1919 cf. Francisc Șirato, *Încercări critice*, Prefață et anthologie par Petre Oprea, Bucurest, 1967, pp. 161—173.

²⁴ CONSTANTIN I. PRODAN, *Introducere istorică*, dans le catalogue de *Expoziția retrospectivă a artiștilor români pictori și sculptori din ultimii 50 ani*, *Ateneul Român*, p. VII.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. VIII.

²⁷ FR. ȘIRATO, *Arta plastică românească*, in *Gîndirea*, 1924, n° 1, pp. 1—4, republié fragmentairement dans Fr. Șirato, *op. cit.* pp. 36—39.

²⁸ H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ FR. ȘIRATO, *art. cit.*, p. 2.

³⁰ *Ibidem*, p. 3.

³¹ *Ibidem*, p. 4.

³² Pour cet aspect. cf. Mihai Ispir, *Șirato*, Bucurest, 1979, p. 31 et suiv.

³³ Pour l'attitude de Camil Ressu à l'égard de l'art populaire. cf. Theodor Enescu, *Camil Ressu*, Bucurest, 1958, pp. 24—30.

³⁴ APUD THEODOR ENESCU, *op. cit.*, p. 29.

³⁵ FR. ȘIRATO, *op. cit.*, p. 34.

³⁶ *Ibidem*, p. 46.

³⁷ O. W. CISEK, *Ion Theodorescu-Sion*, in *Eseuri și cronici plastice*, Bucurest, 1967, p. 101.

³⁸ WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1965, vol. I, p. 248.

³⁹ O. W. CISEK, Sabin Popp, in *op. cit.*, p. 173.

⁴⁰ idem, *Grupul celor patru*, in *Gîndirea*, 1927, nr. 3, p. 119.

⁴¹ idem, *Sufletul românesc in artele plastice*, in *Sufletul românesc in artă și literatură*, Cluj, 1974, p. 20.

El nombre de José Puig i Cadafalch es plenamente conocido entre los historiadores y arqueólogos de todo el mundo.

Las numerosas y eruditas publicaciones que ha dejado demuestran su relación con los colegas extranjeros y la participación en congresos internacionales y cursos docentes en diversas universidades.

Cualquier estudiante de arqueología, europeo o americano, conoce el nombre de Puig i Cadafalch como el de un gran investigador de la arquitectura románica, excavador y comentarista de monumentos romanos, gran conocedor de la arquitectura gótica y de las singulares construcciones visigodas y mozárabes, estudioso de las iglesias de Moldavia, urbanista teórico y práctico y especialista en escultura y pintura románicas.

En 1947, con motivo de su octogésimo cumpleaños, el «Institut d'Estudis Catalans» propuso editar unos textos en su homenaje cuyo primer y único volumen se publicó en Barcelona en 1951¹, libro que, además de importantes artículos de grandes especialistas, contiene la bibliografía de los trabajos histórico-arqueológicos de Puig i Cadafalch² formada por un admirable conjunto de estudios aparecidos entre 1883 y 1948. A pesar de la extensa lista de títulos esta bibliografía no es completa pues se conocen escritos de Puig anteriores y posteriores a las fechas indicadas.

Esta parte de la producción intelectual del arquitecto catalán es la que le dio fama más allá de las fronteras de su patria pero no supone, ni con mucho, la totalidad de su obra.

Esta parte de su vida dedicada al arte, la historia y la arqueología se complementó con sus actividades como político y también con el ejercicio apasionado y personalísimo de su profesión de arquitecto.

Dejando de lado su actuación como político, que la ocasionó serios disgustos a pesar del interés que puso en tal actividad, para autores más especializados en la materia³, se comentará aquí la actividad arquitectónica e historiográfica de Puig i Cadafalch.

LA PERSONALIDAD DE JOSÉ PUIG I CADAFAALCH (1867—1956)

Juan Bassegoda Nonell
(Barcelona)



Fig. 1. — José Puig i Cadafalch (a la edad de 88 años).

José (en catalán Josep) Puig i Cadafalch nació el 17 de octubre de 1867 en la casa nº 39 de la calle ahora dedicada a Enrique Granados y que entonces se conocía como «el Carreró» en la ciudad costera de Mataró a treinta km. al norte de Barcelona. Fueron sus padres Juan Puig i Bruguera

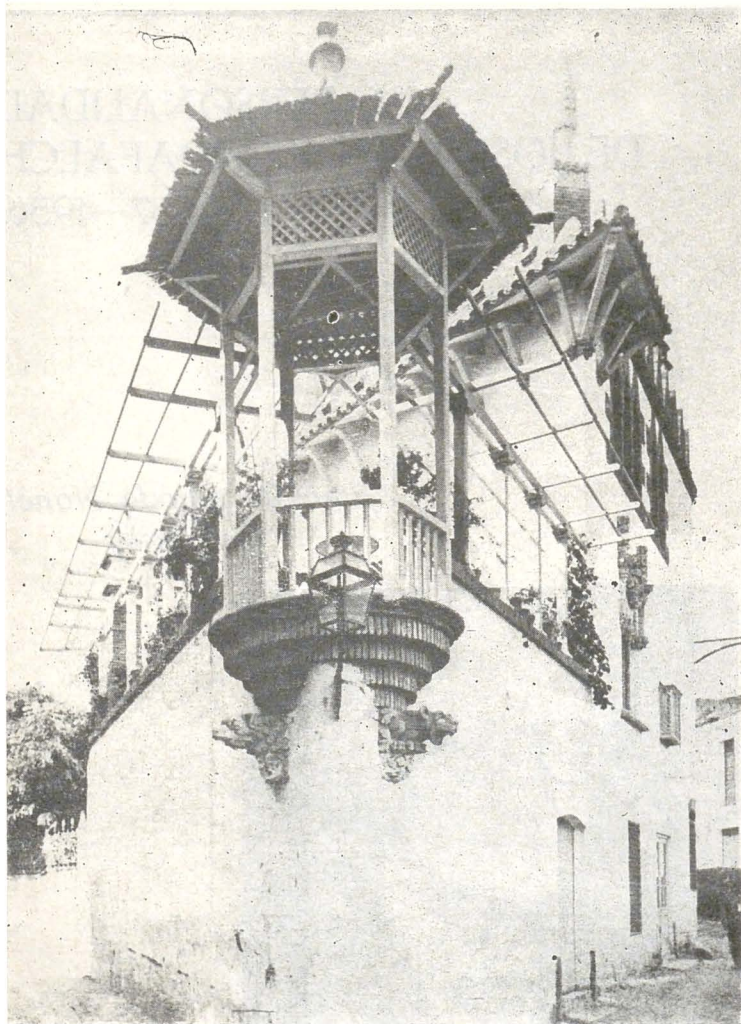


Fig. 2. — La villa Puig i Cadafalch. Argentona (1897).

y Teresa Cadafalch i Bogunyà. El padre tenía una industria de blondas, encajes y tules de la que el futuro arquitecto pudo aprender tanto la meticulosidad en su tarea investigadora como algunas formas usadas en la decoración de sus edificios en especial los estucos en paramentos verticales.

Estudió el bachillerato en el colegio de los Padres Escolapios de Santa Ana en Mataró y las primeras composiciones suyas impresas que se conocen, firmadas con su nombre o bien con seudónimo, aparecieron en «El Semanario de Mataró» en 1883. Fueron unos versos sobre monumentos arquitectónicos locales firmados con el seudónimo «Arqueófilo», premonición de un muchacho de 16 años acerca de su futuro como arqueólogo.

A dicha edad terminó el Bachillerato e inició los estudios de Bellas Artes y Arquitectura en las respectivas Escuelas de Barcelona. En 1885 obtuvo brillantes calificaciones en materia de Pintura, Escultura, Grabado, Estética e Historia del Arte en la famosa Escuela de Bellas Artes de Lonja fundada en 1775.

Además se matriculó en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona obteniendo en 1887 el título de Licenciado en Ciencias Físico-Matemáticas y, al año siguiente en Madrid, el grado de Doctor.

El 5 de octubre de 1891 le fue expedido el título de arquitecto por la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona después de conseguir en el ejercicio final la calificación de «Sobresaliente» por unanimidad del tribunal⁴. Tal ejercicio fue un proyecto de puente de hierro con estribos en forma de edificios góticos muy dentro de la influencia del racionalismo de Viollet-le-Duc.

Este mismo año realizó una excursión al monasterio de Santes Creus con la Asociación de Arquitectos y, al siguiente, fue nombrado arquitecto municipal de Mataró donde realizó importantes obras como son el salón de sesiones del Ayuntamiento, el Asilo de Beneficencia y el proyecto de alcantarillado general. Además impulsó la fundación de la Biblioteca Pública y el Museo Arqueológico Municipal.

En su ciudad natal Puig construyó diversos edificios particulares y públicos como son el Mercado de la plaza Mayor (1892), la tienda de comestibles «La Confianza» (1892) en la calle de San Cristóbal, 10; la casa Valls (1892) en la Bajada de San Simón, 18, la casa Parera (1894) en la calle Nueva, 20, los servicios de Beneficencia de la parroquia de San José (1895) y la casa Coll i Regàs (1897) en la calle de Argentona, 55⁵. De todas ellas la más interesante es la casa Coll i Regàs en la que aparece bien claramente su personal estilo basado en un hábil empleo de los materiales y la sabia combinación de elementos decorativos derivados de los estilos históricos medievales, combinado todo con las esculturas de Eusebio Arnau i Mascort (1864—1933) y,

en algún caso, de José Llimona i Bruguera (1864—1934). Mezcla el estilo gótico catalán de los siglos XIV y XV con formas que parecen derivadas de los modelos de alguna población hanseática como Hamburgo, Stettin o Lübeck lo cual parece un contrasentido para una ciudad mediterránea. La originalidad de Puig reside en saber combinar estos elementos con otros de la arquitectura mudéjar española y la decoración muy profusa con vidrieras de colores, estucos y alicatados cerámicos con suprema habilidad y garbo ⁶.

En 1897 construyó su propia casa de veraneo en el pueblo de Argentona, al lado de Mataró, donde luego fue coleccionando los modelos de yeso de numerosos esculturas que adornan la mayoría de sus edificios formando su conjunto un museo fantástico.

En 1894 realizó su primera obra en Barcelona, la decoración de la joería

Macià en la calle Fernando, obra ahora desaparecida y que en su momento mereció el premio del Ayuntamiento.

En 1896 construyó en la calle de Montesión la casa Martí, de ladrillo visto e historiada tribuna profusamente decorada con esculturas. En esta casa estuvo el famoso café «Els quatre gats», lugar de reunión a principios del siglo actual de artistas como Nonell, Casas, Rusiñol y Picasso.

En el mismo año 1896 construyó el Primer Misterio de Gozo del Rosario Monumental de Montserrat y más tarde el 5º Misterio de Dolor en la misma montaña con escultura de José Llimona.

En 1900 dejó su cargo de arquitecto municipal de Mataró e ingresó como profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde entre 1900 y 1902 ejerció la Cátedra de Resistencia de Materiales e Hidráulica.

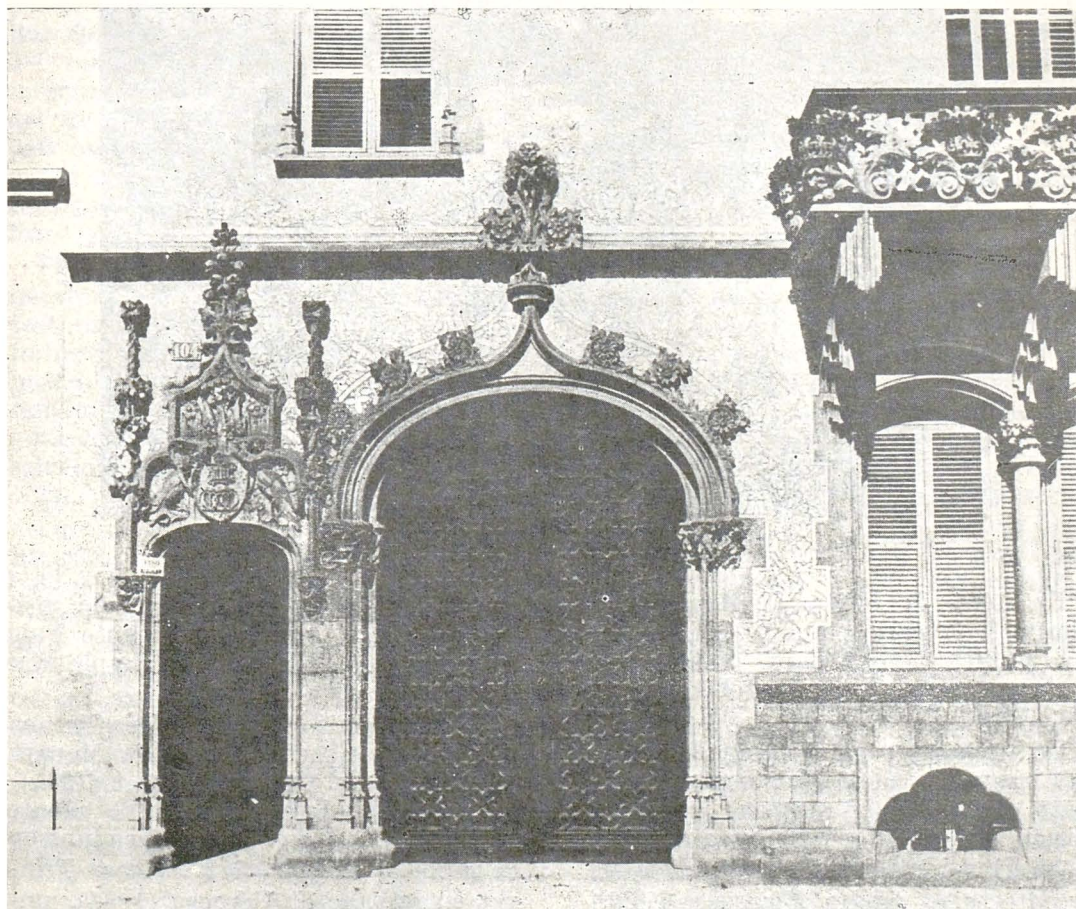


Fig. 3. — La casa Macaya. Barcelona (1901).



Fig. 4. — El Palacio Gárriz. Argentona — San Miguel del Cruz (1904).

En 1901 la Editorial Montaner y Simón le encargó la dirección de los dos primeros volúmenes, dedicados a la Arquitectura, de la Historia General del Arte ⁷.

En los primeros años del siglo desplegó una pasmosa actividad como arquitecto dirigiendo numerosas obras al mismo tiempo. Contaba su alumno y luego gran profesor de la Escuela de Arquitectura, Adolfo Florensa i Fer-

rer (1889—1968), que para poder visitar todas las obras diariamente Puig utilizaba una bicicleta para desplazarse velozmente por la ciudad.

En 1900 hizo la casa Amatller en el paseo de Gracia, 41; la casa Macaya en el paseo del General Mola, 8 (1901); la casa Muntadas en la falda del monte Tibidabo (1901); el Hotel Terminus en la calle de Aragón, 282, la casa Trin-xet en la calle de Córcega (1904), am-

bas desaparecidas; la villa-estudio « El Roserar » en el Tibidabo (1904); el *chalet* Llorach en la calle Muntaner (1904); y la enorme casa Garí en Argenton (1900—1904) con su gran parque y bellos jardines.

Desde 1902 fue concejal del Ayuntamiento de Barcelona y miembro de la Junta de Museos.

Del 6 al 14 de abril de 1904 se celebró en Madrid el VI Congreso Internacional de Arquitectos y con tal motivo Puig presentó un portafolio impreso titulado *L'Œuvre de Puig Cadafalch*⁸.

Este volumen, lujosamente presentando en papel *couché* y numerosas fotos e ilustraciones en cuatricromía, es sumamente interesante para el estudio de la obra juvenil de Puig.

En el prólogo hace una interesante exposición de los principios de su particular manera de entender el eclecticismo arquitectónico.

Manifiesta que sus obras forman parte de una escuela que nació en Barcelona donde la tradición artística del románico y del gótico se había interrumpido a causa de la invasión del Renacimiento y por la pobreza del país en los siglos del XVI al XIX. A mitad de este último siglo la arquitectura catalana era solo imitación de la francesa.

Pero nuevamente renacida y rica, Cataluña quiso tener su propia arquitectura creándola de nuevo. Así se formó la Escuela de Arquitectura y se buscó la restauración de un nuevo arte románico o bien se importó el neogótico de Viollet-le-Duc, o se buscaron soluciones en Alemania y Austria.

De todo ello salió algo positivo, es decir un arte moderno que toma por base la tradición, adornada con la belleza de los nuevos materiales resolviendo con el espíritu racional del arte antiguo catalán las necesidades del tiempo actual, conduciéndolo hacia la exuberancia de la decoración meridional, infiltrándole ciertas ornamentaciones moriscas o algunas visiones del Extremo Oriente y un aire puramente local distinto de los demás.

El album, que contiene dibujos, planos y fotos de la mayor parte de su obra, se cierra con la casa Serra en la

Rambla de Cataluña, 126, iniciada en 1904, y en la que junto con elementos góticos y mudéjares se mezclan claramente decoraciones del estilo llamado plateresco o protorenacentista español del siglo XVI.

En 1905 construyó la enorme casa Terradas en la Diagonal, 416 que ocupa la totalidad de una manzana triangular. Esta casa se conoce popularmente como « La casa de les punxes » debido a los agudos chapiteles cónicos encima de las torres angulares.

Simultáneamente construyó la casa del barón de Quadras, en la Diagonal, 373, ahora Museo Municipal de Música. Al año siguiente se presentó, sin éxito, al concurso para el Palacio de la Paz en La Haya (Holanda).

En 1907 y en colaboración con sus colegas José Goday i Casals (1882—1936) y Antonio de Falguera i Sivilla (1876—1943) redactó los tres volúmenes de la monumental *Arquitectura romànica a Catalunya* que publicó el « Institut d'Estudis Catalans » entre 1909 y 1918⁹. Este libro ejemplar sigue siendo la obra más completa jamás publicada sobre la arquitectura del románico en Cataluña.

En el prólogo Puig explica la génesis del libro que se basa en el estudio personal y directo de todos los monumentos románicos de Cataluña. Dice que algunas notas proceden de sus tiempos de estudiante, otras de su período de joven andariego como miembro de la « Associació Catalanista d'Excursions Científiques » fotografiando y dibujando iglesias de los siglos X al XIII. Con el paso de los años las fotografías, los planos, apuntes y fichas se fueron acumulando en ingente cantidad. Todo ello habida cuenta de la dificultad que suponía la falta en Cataluña de buenas bibliotecas, archivos o museos.

Luego con la creación de los « Estudis Universitaris Catalans » (1899) le fue confiada a Puig la Cátedra de Historia de la Arquitectura y durante mucho tiempo impartió sus enseñanzas en el « Círcol Artístic de Sant Lluc » donde sus alumnos, de las más diversas procedencias, constituyeron un seminario que se dedicó a preparar los distintos capítulos de la obra.

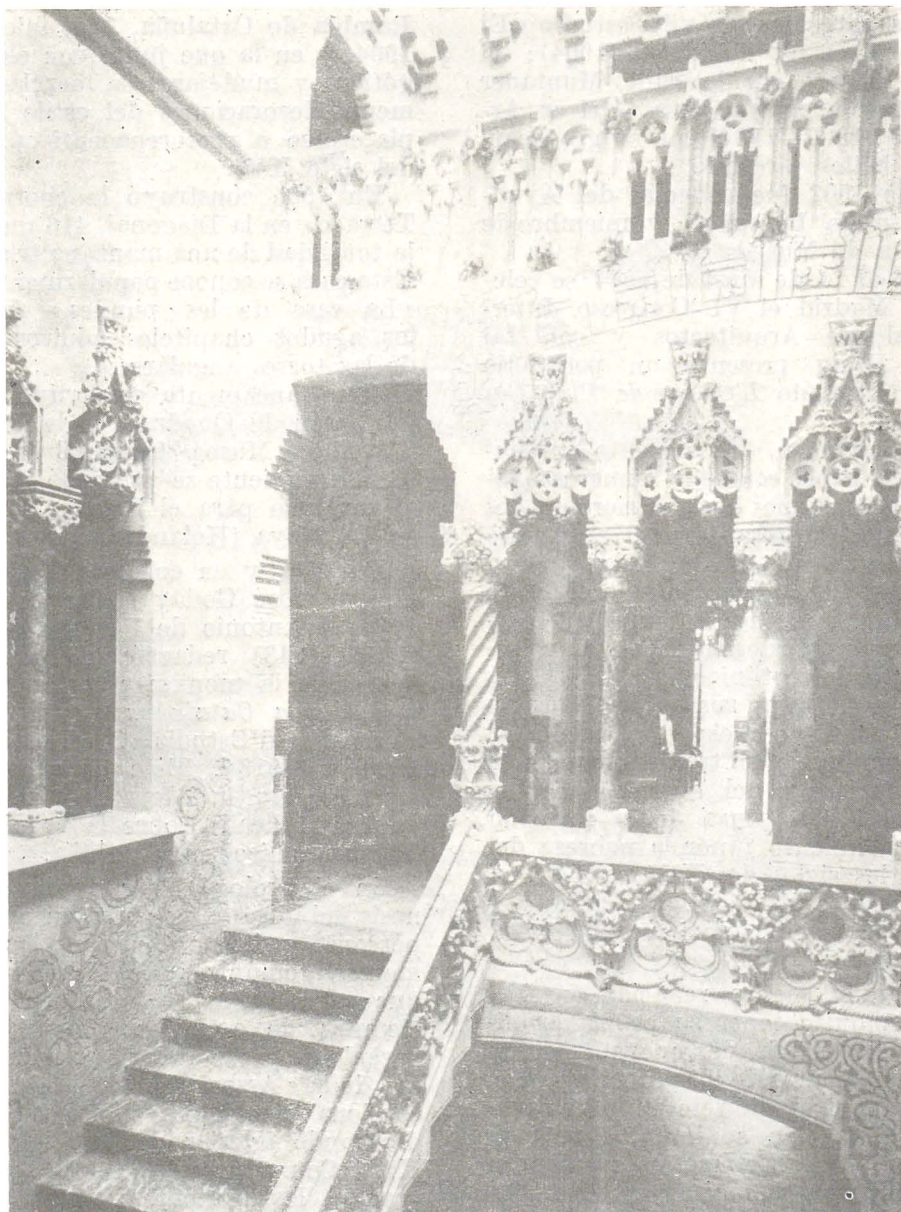


Fig. 5. — El Palacio Gárriz, Argentea — San Miguel del Croc (1904).

Después de citar la bibliografía antigua y moderna sobre arte medieval y antiguo en Cataluña se inicia el libro que Puig y sus ayudantes elaboraron con un rigor y una perfección admirables.

El primer volumen, que fue luego reeditado con las debidas ampliaciones y correcciones¹⁰, se dedicó íntegramente a la arquitectura romana de Cataluña antecedente remoto del arte románico y en cuyo desarrollo demostró

Puig sus grandes conocimientos de arqueólogo pues no en vano ya en 1888, a los 21 años, había ganado un premio en los Juegos Florales de Barcelona con un estudio sobre el sepulcro romano de Fabara (Zaragoza)¹¹.

Sus estudios sobre el románico se iniciaron en 1883 con una serie de conferencias¹² y artículos¹³ y no se interrumpieron hasta su muerte siendo numerosos los artículos monográficos que publicó, tales sobre Sant Joan de

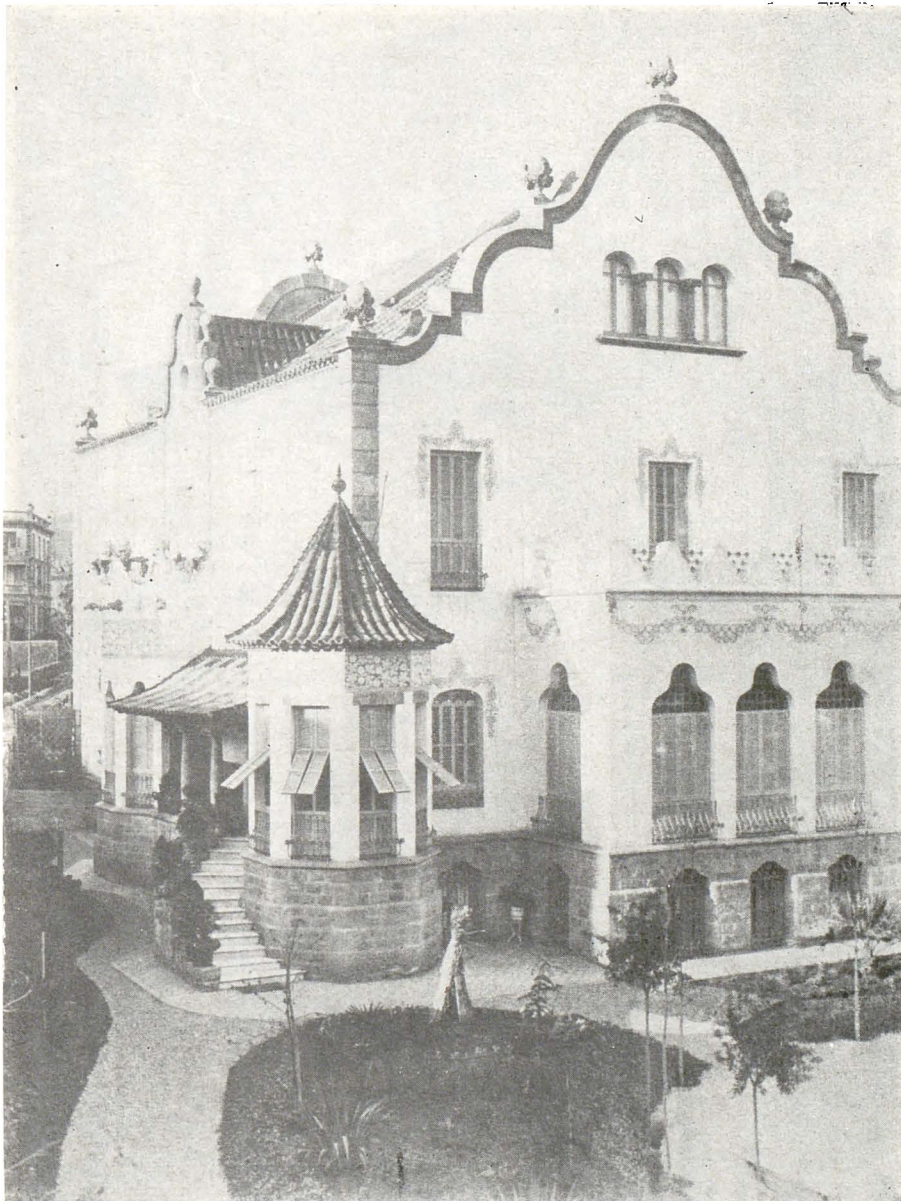


Fig. 6. -- La casa Tringel. Barcelona (1904).

les Abadess (1913), Santa Maria d'Urell (1918), Santa Maria de Ripoll (1925), etc.

En 1925 dió un curso de arquitectura románica catalana en la Universidad de Harvard en U.S.A. continuando sus estudios sobre la materia hasta la publicación de su famosa « Geografia i orígens del primer art romànic »¹⁴ en el que extendió su área de estudio a toda Europa después de haber tratado a fondo el tema en Cataluña.

En 1932 junto con Mon. Anglés, Joaquín Folch i Torres, Ph. Lauer, Nicolás d'Olwer y otros estudiosos participó en una serie de conferencias bajo el tema genérico de « La Catalogne à l'époque romane » en la Sorbona de París. En 1935 la editorial Laurens de París editó la traducción de *La Géographie et les origines du premier art roman*.

Por lo que se refiere a la arquitectura romana, además de su ya citado

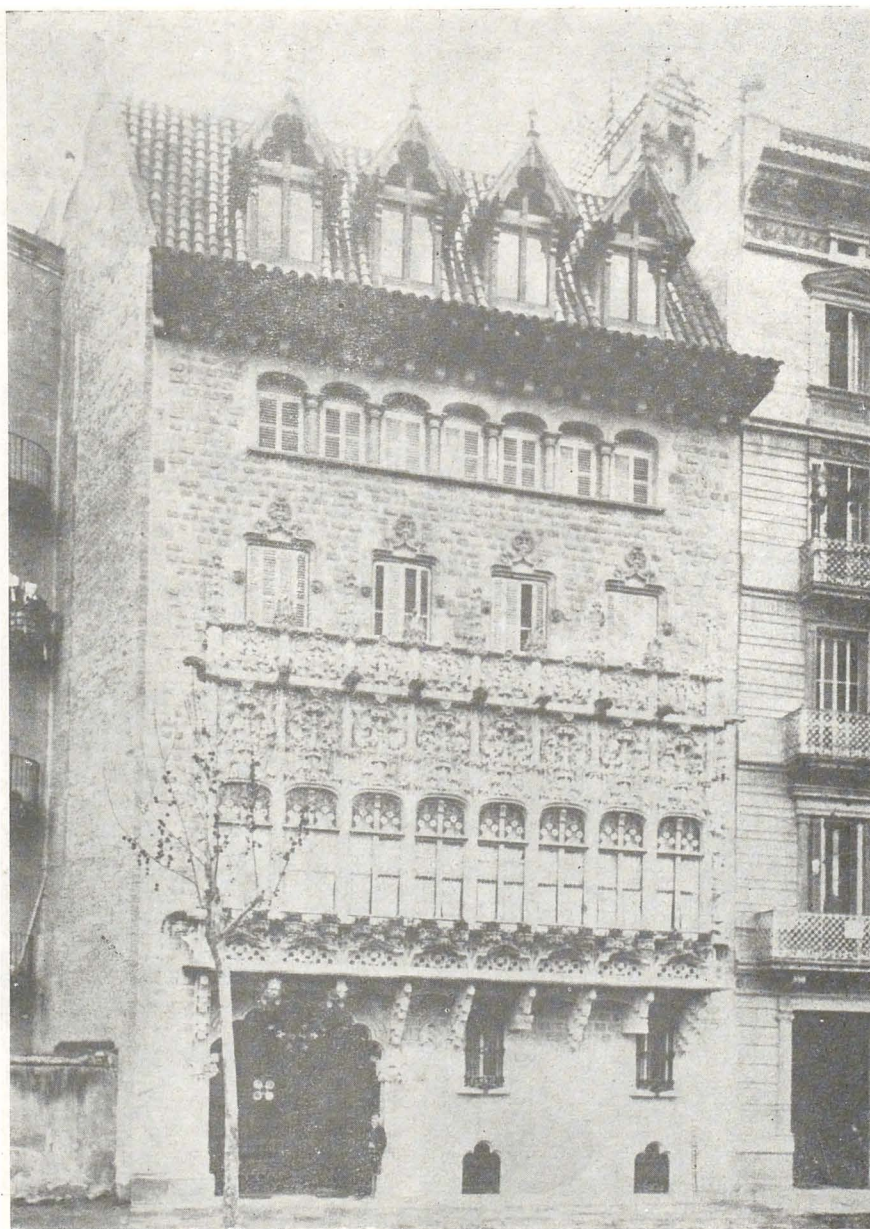


Fig. 7. — La casa del Baron de Quadras. Barcelona (1901—1907).

trabajo juvenil, redactó las memorias de las excavaciones de la ciudad greco-romana de Empúries (Gerona), entre 1908 y 1931, estudió el teatro romano (1923), la necrópolis (1931) y la basílica (1936) de Tarragona y el templo romano de Barcelona (1936) ¹⁵.

También escribió sobre arquitectura visigoda, en especial sobre las iglesias de San Pedro, San Miguel y Santa María de Terrassa (1889, 1931,

1932, 1936, 1943 y 1948). Precisamente uno de sus últimos trabajos publicados versó sobre la sede visigótica de Egara (Terrassa) ¹⁶.

Igualmente se ocupó de arquitectura y urbanismo de los tiempos góticos siendo dignos de señalar los estudios sobre la casa gótica en Cataluña ¹⁷, sobre la evolución del gótico en el sur de Europa ¹⁸, las iglesias franciscanas ¹⁹, el monasterio cisterciense de

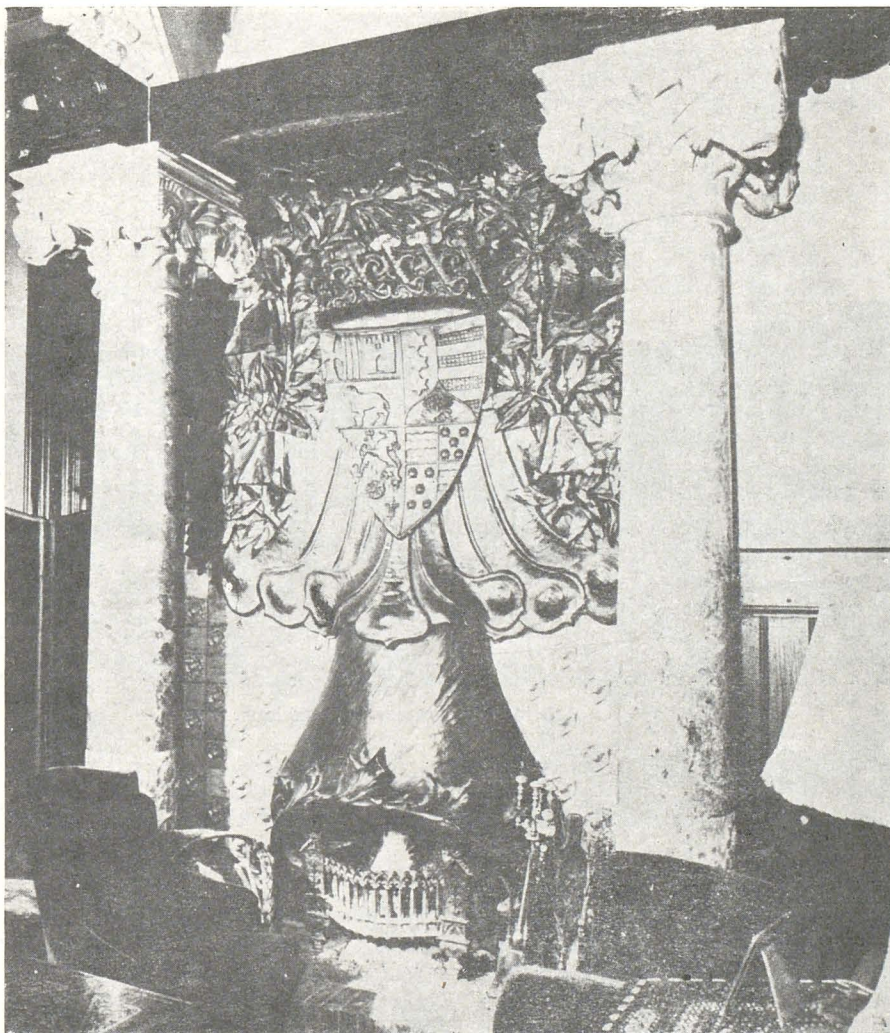


Fig. 8. — La casa del Baron de Quadras. el salon. Barcelona.

Santes Creus (Tarragona) ²⁰, la ciudad ideal gótica ²¹ con un atinado comentario y una interpretación gráfica de la ciudad ideal descrita por el fraile Francisco Eiximenis en el *Llibre del Crestià* escrito entre 1381 y 1386 anticipando muchas ideas urbanísticas del Renacimiento ²².

También trató del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona importante realización del tardogótico, iniciada bajo el rey Martín I en 1401 ²³ y del palacio de la Diputación de Barcelona analizando su doble aspecto gótico y renacentista ²⁴.

A tan extensa producción investigadora hay que añadir también textos sobre arte musulmán (en 1915, 1928,

1929, 1931 y 1936), paleocristiano (en 1923, 1931 y 1936), bizantino (1924 y 1931), mozárabe (1938 y 1943) y asturiano (1937 y 1939). También publicó una extensa memoria a propósito de su proyecto de urbanización para la plaza de Cataluña en Barcelona (1927).

Para completar la descripción de las publicaciones de Puig es necesario hacer referencia a los innumerables prólogos de libros y recensiones de otros sobre temas de arte y arqueología.

Se ha descrito brevemente en este artículo la gran época arquitectónica de Puig desde que obtuvo el título en 1891 hasta 1907 en que se hallaba

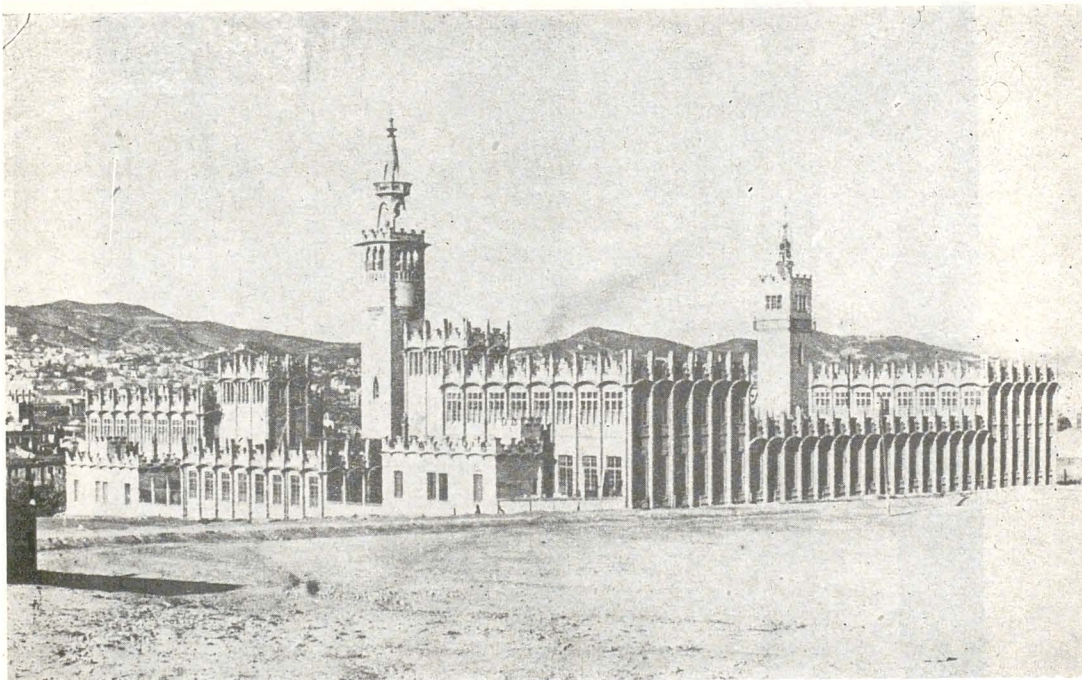


Fig. 9. La fábrica Casarramona. Barcelona (1913).

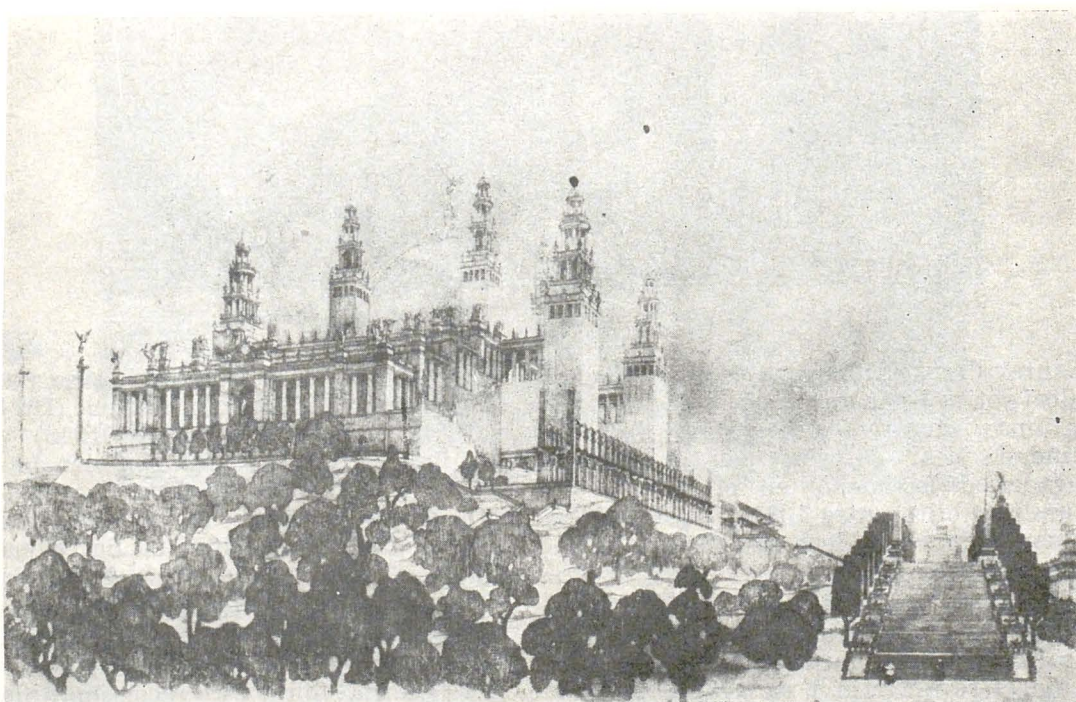


Fig. 10. — El Palacio Central para la Exposición de industrias eléctricas (proyecto. Barcelona, 1913).

ocupado en la obra de la casa Serra. A partir de este momento su producción arquitectónica no fue tan intensa, pero sí con ejemplos de altos vuelos.

En 1909, en colaboración, José Goday proyectó una gigantesca iglesia neogótica para la ciudad de Buenos Aires (República Argentina) y en 1911 el

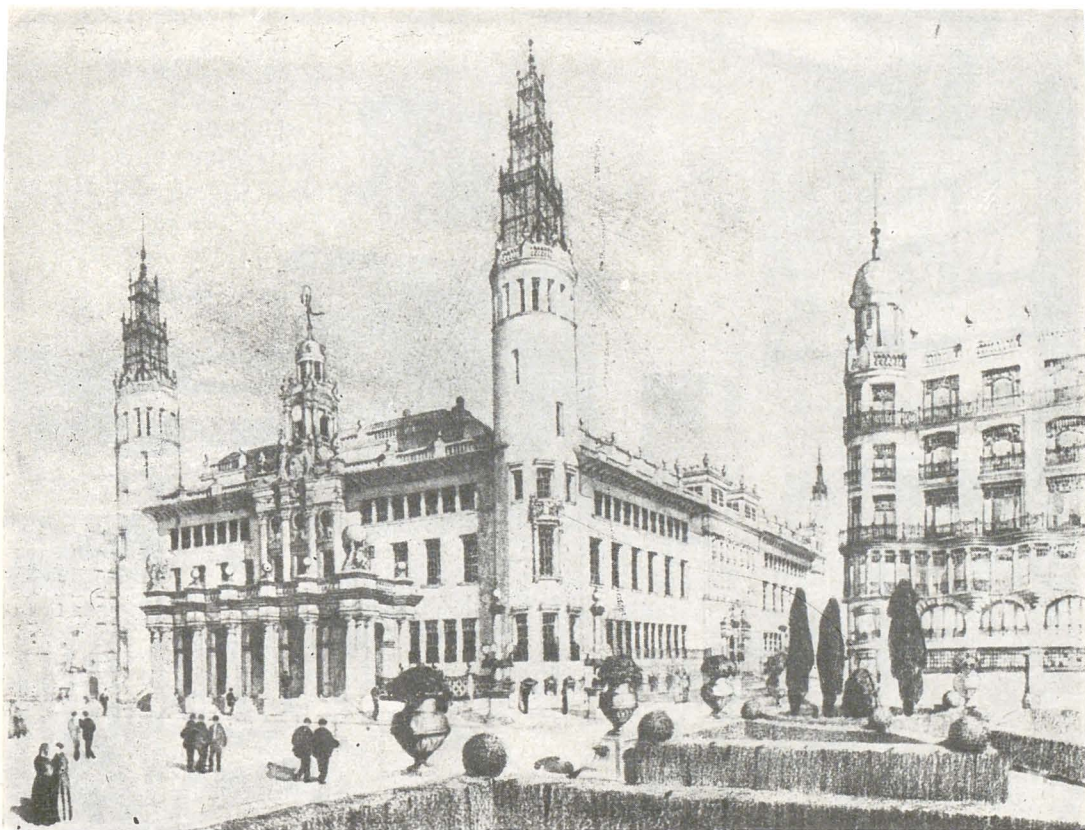


Fig. 11. — La casa « de Correos » (proyecto. 1916).

Ayuntamiento de Barcelona le concedió el premio al mejor edificio del año por la casa Company, de carácter novocentista, en la calle de Casanova, premio que volvió a ganar en 1913 por la fábrica Casarramona, en la calle de México, junto al parque de Montjuïc, conjunto de edificios realizado totalmente en ladrillo visto.

En 1914 se creó la biblioteca del «Institut d'Estudis Catalans», entidad fundada en 1907, y Puig realizó la decoración de las salas en el palacio de la Diputación. Esta es actualmente la Biblioteca de Cataluña instalada en el antiguo Hospital de la Santa Cruz.

En 1917 proyectó los edificios para la Exposición de Industrias Eléctricas a celebrar en la montaña de Montjuïc, una ambiciosa idea que luego se transformó en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Puig diseñó el Palacio Central con una atrevida cúpula geodésica pero en 1924 se decidió cambiar el cariz

de la exposición y se convocó un concurso que adjudicó los edificios a otros arquitectos. Del proyecto de Puig solo se realizaron los dos grandes pabellones que llevan el nombre del rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia.

Su estilo había variado sensiblemente acercándose a unas complejas formas barrocas muy sugestivas y olvidando totalmente el gótico de los comienzos de su carrera. Con este estilo construyó su propia casa en la calle Provenza (1917), la casa Pich i Pon en la plaza de Cataluña (1922), la casa Casarramona en el Paseo de Gracia (1924), la casa Guarro en la Vía Layetana (1930) así como el proyecto, no premiado, para el concurso de la Casa de Correos de Barcelona (1916), la casa Carreiras de Sarrià (1919) y otras muchas en diversas poblaciones tales Castellterçol, Sant Andreu de Llavaneres, Sant Feliu de Guixols, Viladrau y los proyectos nunca realizados de remodelación del monasterio benedictino



Fig. 12. — El gabinete de trabajo de Puig i Cadafalch.

de la Montaña de Montserrat (donde construyó un claustrillo de inspiración románica) y el panteón de Catalanes Ilustres en la Sacristía Nueva del monasterio cisterciense de Poblet (1936).

Entre otras distinciones académicas Puig i Cadafalch fue «Doctor Honoris Causa» por las Universidades Autónoma de Barcelona, de Toulouse (Francia) y de Harvard (U.S.A.).

Hombre de extraordinaria capacidad de trabajo, al final de su vida todavía alcanzó a colaborar en varias empresas editoriales. En 1949 apareció el primer volumen de *L'escultura romànica a Catalunya* dentro de la colección «Monumenta Cataloniae»²⁵, siendo su última obra, escrita en 1956, el capítulo dedicado a «L'escultura romànica monumental» en el libro dirigido por Joaquín Folch i Torres, *L'Art Català*, publicado en 1957 después de la muerte de Puig²⁶.

José Puig i Cadafalch falleció en Barcelona el 23 de diciembre de 1956, a la edad de 88 años dejando tras de sí una impresionante obra arquitectónica de muy personal estilo y una producción científica y arqueológica ingente²⁷.

Diversos estudios monográficos sobre su arquitectura han sido elaborados a lo largo de los últimos años con idea de publicar un libro crítico sobre su obra completa.

Por otra parte en su casa de la calle Provenza de Barcelona se conserva íntegro su archivo de proyectos, su biblioteca y su fichero siendo de esperar que en el futuro se pueda hacer una clasificación y estudio detallado de todo este material, tarea que serviría para completar el estudio de los edificios que proyectó a través de los dibujos originales y continuar su labor de investigación a partir de los millares de fichas, fotografías, escritos originales y notas.

En 1924 Puig i Cadafalch participó en el Congreso de Arqueología de Bucarest donde presentó su estudio sobre las iglesias de Moldavia que supuso el inicio de unas relaciones culturales entre España y Rumanía que, siguiendo el ejemplo del maestro, deben continuar

para alcanzar el perfecto conocimiento de las relaciones entre las muestras del arte románico de ambos países, lejanos en la distancia pero de común origen latino, matizado, cada uno a su manera, con influencias orientales.

Notas

¹ Miscel·lània Puig i Cadafalch. *Recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'art i d'història ofert a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics* filial de l'Institut d'estudis Catalans (= I.E.C.), Vol. I, Barcelona, 1917-1951.

² R. LAVERONI, M. MONTSERRAT MARTÍ. *Bibliografia de Josep Puig i Cadafalch*. in op. cit., p. XIII-XXIV.

³ ENRIC JARDI. *Puig i Cadafalch, arquitecte, polític i historiador de l'art*, Barcelona, 1975.

⁴ ANTONIO J. BARRIONNEVO FERRER. *Puig i Cadafalch, Estudio para la asignatura de Historia de la Arquitectura*, Curso 1972/1973, Cátedra Gaudí, Barcelona (inédito).

⁵ *L'obra a Mataró de Puig i Cadafalch. Estudio para la asignatura de Historia de la Arquitectura*, Curso 1979/1980, Cátedra Gaudí, Barcelona (inédito).

⁶ J. BASSEGODA, J. CASANOVAS, J. M. GARRUT y J. SOCIÉS, *El Modernismo en Cataluña*, Barcelona, 1976, p. 58-59.

⁷ *Historia General del Arte*, bajo la dirección de José Puig y Cadafalch en colaboración con Luis Domènech i Montaner. Tomos II y III (Arquitectura), Barcelona, 1901.

⁸ *L'Œuvre de Puig Cadafalch, architecte (1896-1904)*. Architecture, Décoration, Mobilier, Serrurerie, Carrelages, etc., Barcelona, 1904 (Prólogo traducido del francés al español en *Catálogo de la Exposición Homenaje a Puig i Cadafalch* en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 12-30 de diciembre de 1967).

⁹ A. DE FALGUERA, J. GODAY y CASALS, J. PUIG y CADAFALECH, *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, vols. I-III, I.E.C., Barcelona, 1909-1918.

¹⁰ J. PUIG I. CADAFALECH, *L'Arquitectura romana a Catalunya*, I.E.C., Barcelona, 1934.

¹¹ JOSEPH PUIG y CADAFALECH y CASSIMIR BRUGÉAS y ESCUDER. *Estudi d'arqueologia arquitectònica sobre'l sepulcre romà de Fabara anomenat «La casa dels Moros»*. Memoria que obtingué el premi de l'Associació Catalanista d'excursions Científicas en els Jocs Florals de Barcelona de 1888, Barcelona, 1892.

¹² Conferencias sobre l'art romànica a Catalunya, in *L'Excursionista*, Vol. VI, Barcelona, 1883.

¹³ *Fonts de l'arquitectura romànica a Catalunya*, in *La Renaixensa*, (Barcelona), 1 de gener de 1889; *Notes arquitectòniques sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Jocs Florals de Barcelona, 1889; *Recorts de Sant Benet de Bages*, in *Selmanari Català* (Barcelona), 12 de maig de 1892; *Les esglésies romàniques ab coberta de fusta de les valls de Bohí i d'Aran*, in *Anuari I.E.C.*, Vol. I, Barcelona, 1907; *Les Influences lombardes en Catalogne*, in

Compte rendu du LXXIII^e Congrès d'Archéologie de France, tenu en 1906 à Carcassonne et Perpignan, Caen, 1908.

¹⁴ PUIG I CADAFALECH, *La Geografia i els orígens del primer art romànic*. in *Memories III*, Secció Històrica-Arqueològica, I.E.C. Barcelona, 1930.

¹⁵ E. RIPOLL I PERELLO. *Josép Puig i Cadafalch i les excavacions d'Empúries* Barcelona, 1977.

¹⁶ *Noves descobertes a la catedral d'Egara*, in *Memories IX*, Secció Artística-Arqueològica, I.E.C., Barcelona, 1918.

¹⁷ *La casa catalana*. Congrès d'Història de la Corona d'Aragó dedicat al rey Jaume I y a la seva època. Barcelona, 1909-1913.

¹⁸ *El problema de la transformació de la catedral del Nord importada a Catalunya. Contribució al estudi de l'arquitectura gòtica meridional*. in *Miscel·lània Prat de la Riba*, Vol. I, Barcelona, 1923.

¹⁹ *L'església franciscana a Catalunya*. in *Franciscàlia* (Barcelona), 1928.

²⁰ *Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus*, in *Anuari I.E.C.*, Vol. VII, Barcelona, 1931.

²¹ JOSÉ PUIG I CADAFALECH, *La Maison particulière: les villes; la composition architecturale*. in *L'Architecture civile gothique en Catalogne*, Mataró, 1935.

²² Idem. *Idees teòriques sobre l'urbanisme en el segle XIV: Un fragment d'Eiximenis*. in *Estudis Universitaris Catalans*, Vol. XXI, «Homenatge a Rubió i Lluch», Vol. I, p. 1-9, Barcelona, 1936.

²³ Idem. *Els edificis de l'Hospital de la Santa Creu i de la Casa de Convalescència*, in *Anuari I.E.C.*, Vol. VIII, Barcelona, 1936.

²⁴ JOSÉ PUIG y CADAFALECH y J. MIRET y SANS, *El Palau de la Diputació General de Catalunya*, in *Anuari I.E.C.*, Vol. III, Barcelona, 1911.

²⁵ JOSÉ PUIG I CADAFALECH, *L'Escultura romànica a Catalunya*, in *Monumenta Cataloniae*, Vols. I-III, Barcelona, 1949-1954.

²⁶ JOSÉ PUIG I CADAFALECH, *L'Escultura romànica monumental*. in JOAQUIM FOLCH i TORRES, *L'Art Català*. Vol. I, Barcelona, 1957-1958.

²⁷ Además de los títulos ya citados para mejor conocimiento de la obra y vida de Puig i Cadafalch pueden consultarse los textos siguientes: *Hispania*, (Barcelona), n° 73, 28 de febrero de 1902 (Número dedicado a José Puig i Cadafalch); J. F. Ràfols, *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona, 1943; J. F. Ràfols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949; A. Cirici, *El Arte modernista catalán*, Barcelona, 1951; O. Bohigas, *Arquitectura modernista*. Barcelona, 1968; *Catálogo de la Exposición «El Modernismo en España»*, Madrid, 1969.

Pendant longtemps ignorées ou trop peu connues, les valeurs de l'art ancien roumain ne furent révélées à la conscience culturelle de l'Occident européen qu'aux premières décennies de notre siècle. Après que l'Autrichien Josef Strzygowski eût manifesté sa vive admiration pour les églises de Bucovine, en s'exclamant : « nul autre pays du monde ne nous offre quelque chose de pareil », le nombre des spécialistes de prestige universel attirés par les édifices médiévaux roumains, appréciant leur beauté et reconnaissant à chaque occasion leur originalité et leur place d'exception dans le contexte de l'art européen, ne cessa de croître ; Gabriel Millet, Charles Diehl, Henri Focillon, Louis Bréhier comptent parmi ces grands représentants de l'historiographie de l'art du XX^e siècle ayant écrit sur l'art roumain ancien des études substantielles, dont une grande partie a conservé jusqu'à ce jour une ferme valeur de référence. C'est surtout après la Première Guerre mondiale, grâce à une activité scientifique fébrile menée par Nicolae Iorga, lequel prit l'initiative d'organiser à Bucarest le premier congrès d'études byzantines (1924), que les savants de différents pays du monde ont été mis en contact avec l'héritage culturel et artistique du peuple roumain, surprenant par sa richesse et sa variété mais encore plus par ses généreuses perspectives historiques où l'on pouvait facilement reconnaître la vitalité et la continuité sans faille de la tradition.

Parmi les grands savants ayant contribué par leurs recherches et leurs écrits à l'affirmation sur le plan mondial de l'art roumain ancien, il y eut aussi l'Espagnol José Puig i Cadafalch. Né à Barcelone (1867), dans une famille catalane aux nobles ascendances érudites, Puig i Cadafalch se dédia bientôt à sa ville natale et à sa Catalogne, son œuvre d'architecte et d'historien d'art contribuant à la fois à enrichir le patrimoine local et à le faire entrer dans l'universalité. Congues sous le signe de cet enchevêtrement de confluences et de confrontations stylistiques caractéristique du début du siècle,

JOSÉ PUIG I CADAFALECH— HISTORIEN DE L'ART ROUMAIN

Vasile Drăguț

les constructions projetées par Puig i Cadafalch étonnent par la tension intérieure de leurs formes et, tout particulièrement, par ce foisonnement de la décoration, de vieille tradition dans l'architecture espagnole mais retrouvé dans des paramètres modernes et exalté jusqu'au paroxysme par un autre fameux catalan, Antonio Gaudí, dont la Sagrada Familia semble incorporer la ferveur de toute une époque.

S'étant occupé du patrimoine architectural de la Catalogne¹, Puig i Cadafalch a compris, comme nul autre avant lui, l'importance de la période préromane à laquelle il a dédié de longues et laborieuses années d'étude. Hostile aux recherches de cabinet, il entreprit de solides recherches sur le concret, réussissant à porter au premier plan de l'attention un grand nombre de monuments de moindre notoriété mais qui s'avéraient, dans la perspective des analyses critiques, de première importance pour comprendre l'enchaînement causal des phénomènes évolutifs. À l'encontre de la plupart des ses devanciers et de ses contemporains, Puig i Cadafalch ne s'est pas laissé aveugler par l'importance du phénomène de l'art savant, considérant que c'est à l'art populaire que revient le rôle de thésauriser la tradition et d'en assurer la persistance dans le temps. Profondément moderne dans sa substance,



Fig. 1. — L'église Sf. Cruce de Pătrăuți, fondation du voïvode Étienne le Grand (1487). Variante simplifiée du décor à arcades aveugles et plaques de céramique émaillée.

encore que non déclarée formellement, la méthode de recherche de Puig i Cadafalch tient compte du substrat ethnologique de tout phénomène culturel, en partant de l'idée que faire de l'histoire de l'art c'est comprendre la succession des formes par rapport à la succession des événements historiques, c'est établir le lien naturel entre des formes qui normalement dérivent les unes des autres². Mais, dès lors que les transformations ne sauraient plus s'expliquer par l'évolution naturelle des formes, il faut y chercher les reflets et les interventions de nouveaux courants artistiques. Basé sur une pareille méthode de recherche et bénéficiant d'un immense matériel documentaire récolté, pour la plupart, de recherches originales, Puig i Cadafalch a été à même de prouver le substrat populaire dans les transformations subies par l'héritage romain et, d'un autre côté, le fait qu'en dernière instance l'art préroman est une interprétation occidentale de l'art de l'Orient byzantin³.

C'est encore vers le monde du Proche Orient que s'est portée l'attention de Puig i Cadafalch lorsqu'il s'occupa de l'art wisigothique, auquel il consacra la plus solide des études qui en furent jamais rédigées⁴. Sachant tout ceci, nous comprendrons l'intérêt qu'il prit en 1922, au volume consacré par Nicolae Iorga et Gheorghe Balș à l'art roumain⁵. La révélation du fonds artistique de la romanité orientale s'avéra pour le chercheur catalan particulièrement importante, aussi bien à cause de la beauté et de la valeur réelle de ses œuvres d'art que par l'identification des aspects qui venaient confirmer sa méthode de recherche. Dès l'abord Puig i Cadafalch remarqua l'existence de coïncidences formelles et décoratives entre l'architecture d'Espagne, d'un côté, et celle de Moldavie, de l'autre. Un premier groupe d'observations se réfère à la décoration des façades des monuments ibériques avec des arcades aveugles dès la période préromane. En poursui-

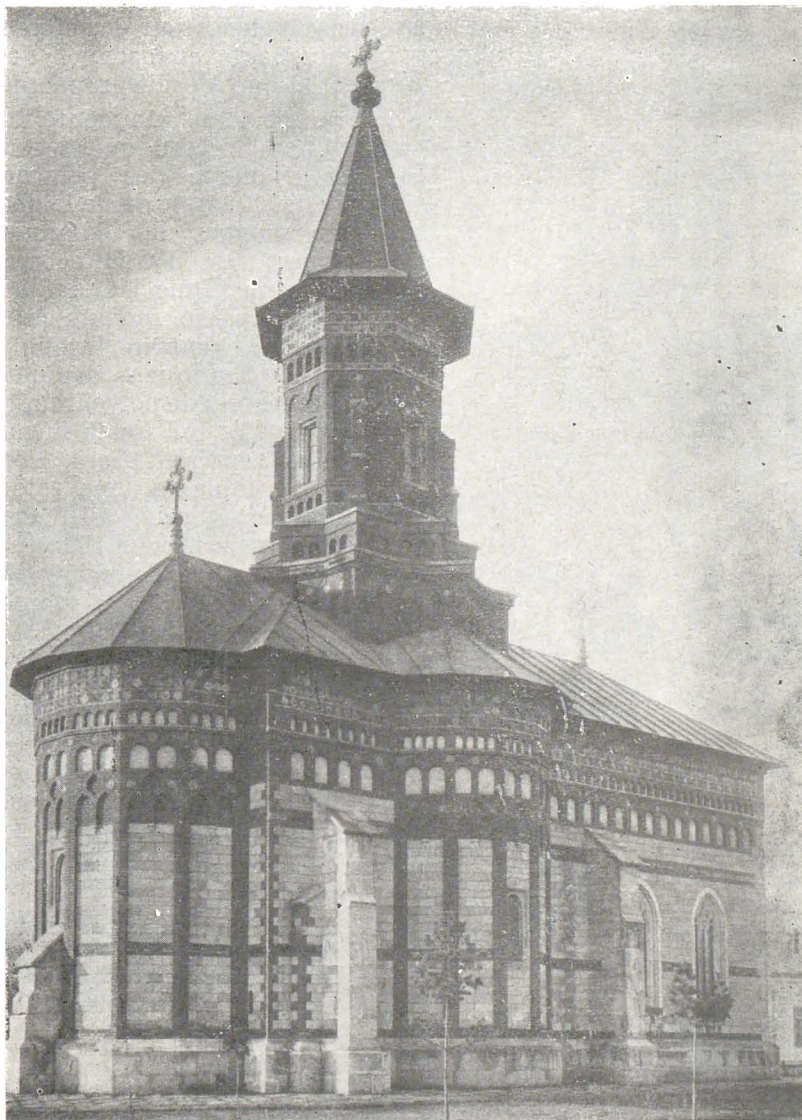


Fig. 2. -- L'église St.Gheorghe de Hirău. Fondation du voïvode Étienne le Grand (1492). Variante complexe du décor d'arcatures étagées et de céramique émaillée (façade nord-ouest).

vant la typologie de cette décoration, Puig i Cadafalch étendit ses études comparatives aux monuments d'Italie, de France et de Rhénanie, démontrant en fin de compte qu'il s'agit là d'une décoration d'origine sassanide, que Byzance avait empruntée pour ses monuments et transmise par la suite aux pays occidentaux. Pourant être situé aux IX^e–XI^e siècles, ce phénomène d'absorption ne resta point isolé, car quelque temps après, aux XIII^e–XVI^e siècles, l'architecture dite « mudéjare » de Léon et de Castille

devait revenir à la décoration des façades avec des arcades aveugles, présentant des compositions de modénature qui rappellent les anciens modèles byzantins. « Les monuments “mudéjar” présentent des formes byzantines, avec tout leur éclat caractéristique dans la décoration extérieure et, avant tout, dans la décoration des absides ornées de plusieurs registres d'arcatures pareilles aux églises de Constantinople des IX^e, X^e et XI^e siècles »⁶.

En continuant, Puig i Cadafalch remarquera que, dans l'architecture de



Fig. 3. — L'église St. Gheorghe de Hirău (façade ouest).

Moldavie, a eu lieu un processus similaire d'adoption et d'interprétation des modèles byzantins, le décor d'arcatures ayant été adapté aux formes architectoniques locales. La similitude avec la décoration des monuments romans est évidente — étant symptomatique, entre autres, l'utilisation des arcades géminées à console intermédiaire — pourtant, ainsi qu'il observe avec subtilité, il ne s'agit pas d'un emprunt d'éléments décoratifs de l'architecture occidentale mais d'une interprétation propre à la Moldavie, des modèles byzantins devenus communs pour l'Europe toute entière. En insistant sur cette observation nous voudrions souligner le fait que, pour l'éminent chercheur espagnol, les monuments de Moldavie, loin de représenter un cas isolé, une enclave culturelle sans lendemain, s'encadrent, par contre, dans le contexte européen, en y occupant une place d'honneur et en témoignant d'une capacité d'absorption et d'interprétation comparable à celle des grands centres d'art occidentaux, la qualité des interprétations moldaves consti-

tuant un facteur de référence pour tout chercheur préoccupé de l'évolution artistique de l'Europe médiévale.

C'est dans un contexte méthodologique similaire qu'est aussi considéré le problème des peintures extérieures de Moldavie ou de la décoration avec des disques de céramique émaillée. Expert de l'architecture médiévale d'Europe, Puig i Cadafalch savait que beaucoup de monuments — depuis le Levant byzantin jusque dans la péninsule Ibérique — avaient eu les façades décorées de polychromies et que, plus d'une fois, on avait même eu recours à des représentations iconographiques plus complexes, une référence importante étant celle qui a trait aux peintures (ayant pour thème l'Apocalypse) exécutées par le peintre Gauzelin sur les façades de la fameuse abbaye Saint-Benoit-sur-Loire⁷. Sur le fond de ces réalités, que Puig i Cadafalch réussit à agencer en une démonstration convainquante, les peintures extérieures de Moldavie apparaissent comme le moment de sommet d'un grand processus évolutif européen. Nous comprenons de la sorte que la peinture murale moldave, loin de constituer une curiosité, une excentricité artistique, s'inscrit tout naturellement en un long effort de création artistique picturale qui par ses réalisations a ennobli tout le bassin méditerranéen et le continent européen, atteignant ici à son suprême accomplissement.

Conséquent à sa méthode de recherche et d'interprétation des faits artistiques, Puig i Cadafalch a abordé avec le même intérêt les problèmes de la céramique monumentale de Moldavie et constaté qu'il s'agit d'un procédé dont les racines doivent être cherchées au IX^e siècle, le plus ancien des monuments connus à décoration de disques céramiques émaillés étant le clocher de l'église San Apollinare de Ravenne (856—878). Répandus en Lombardie ainsi que dans le centre de l'Italie au début dans la période du premier roman, on les retrouvera, ces disques de céramique émaillée, en Savoie, en France du sud et en Catalogne. Des disques de céramique similaires peuvent être retrouvés — constate Puig i Cadafalch — aussi aux églises de

Fig. 4. — L'église Sf. Gheorghe de Ilirlău — fragment du décor en céramique.

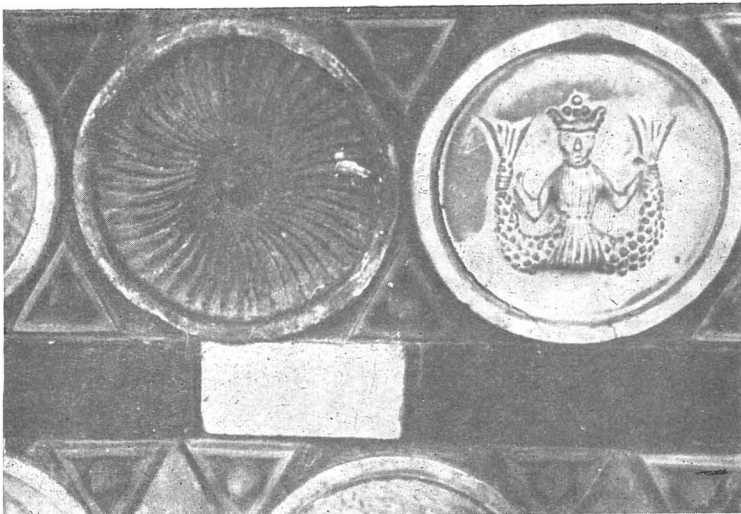


Fig. 5. — L'église Sf. Gheorghe de Ilirlău — disque en céramique.

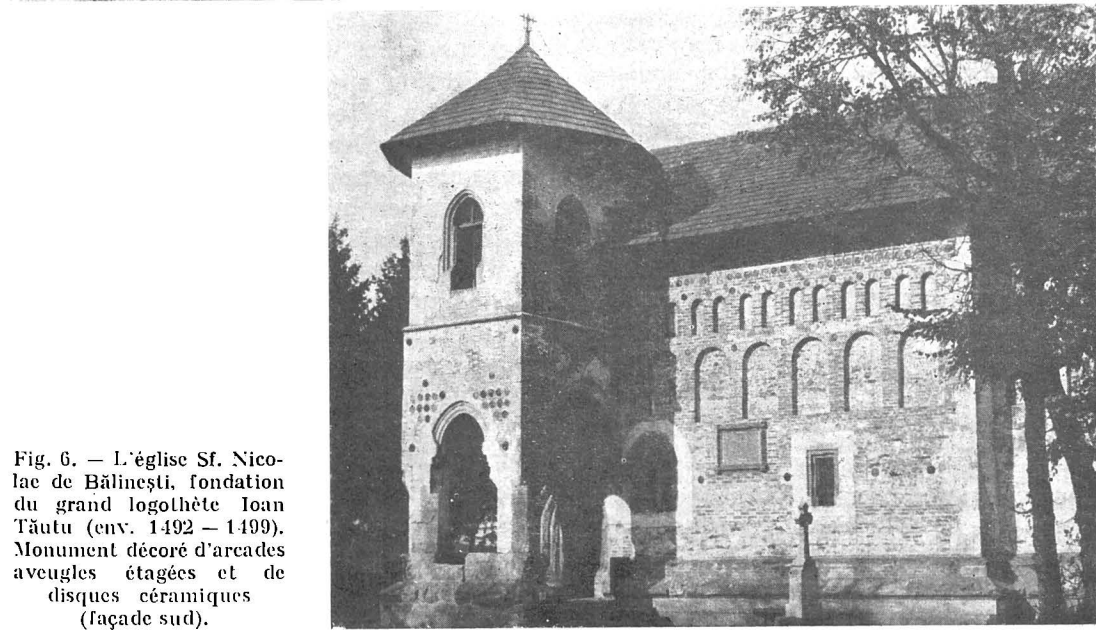


Fig. 6. — L'église Sf. Nicolae de Bălinești, fondation du grand logothète Ioan Tăutu (env. 1492 — 1499). Monument décoré d'arcades aveugles étagées et de disques céramiques (façade sud).

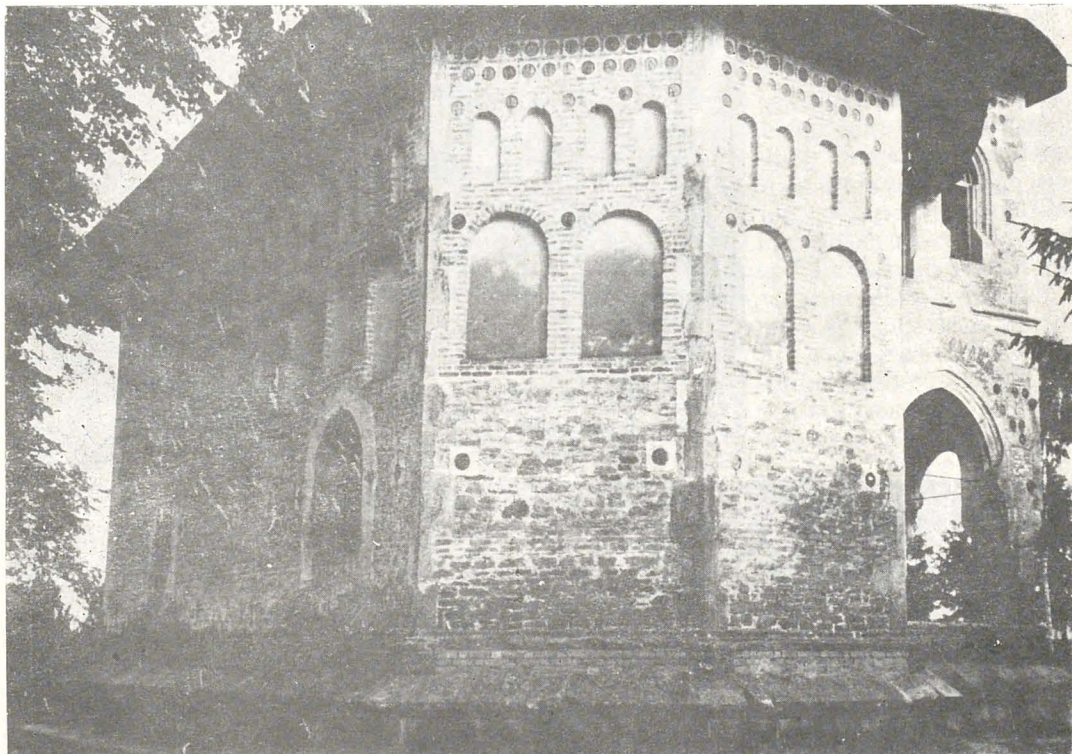


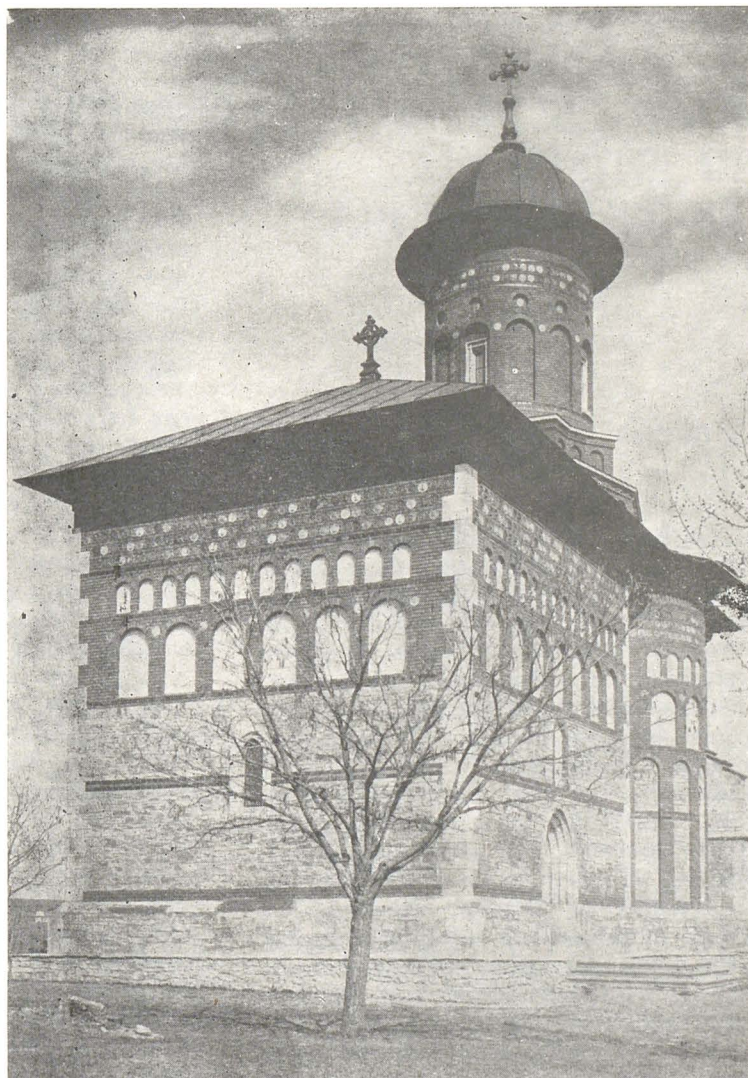
Fig. 7. — L'église Sf. Nicolae de Bălinești (façade nord-ouest).

Roumanie⁸. En remarquant une fois de plus que pour l'historien d'art catalan les monuments médiévaux roumains se situent couramment parmi les exemples européens représentatifs, nous ajouterons à ce que nous avons déjà exposé que le décor à disques de céramique émaillée a joui d'un grand prestige dans l'architecture byzantine balkanique — ceux de Nesebar et de Tyrnovo constituant de remarquables exemples — leur absorption dans l'espace architectural roumain s'étant accompagnée de nombreuses interprétations. Si à Cotmeana ou à l'église Sf. Vineri de Tîrgoviște, les modèles byzantins-balkaniques restent encore visibles, aux monuments moldaves de l'époque d'Étienne le Grand nous assistons à une synthèse originale, bénéficiant d'une part, des suggestions byzantines et, d'autre part, des solutions occidentales d'où furent empruntées nombre d'insignes héraldiques, en même temps qu'une certaine liberté de composition, inconnue dans l'architecture byzantine.

À une époque où ceux qui étudient les problèmes des relations culturelles

et artistiques hispano-roumaines sont nombreux, l'évocation de l'architecte et de l'historien d'art José Puig i Cadafalch s'impose avec la nécessité d'une précieuse récupération culturelle. L'histoire du moyen âge salue dans le grand catalan l'un des précurseurs des méthodes modernes de recherche — avec une application spéciale aux témoins concrets et à l'étendue globale des phénomènes dans leur devenir historique —, cependant que les médiévistes roumains vénèrent en lui le savant de renommée internationale qui n'a pas considéré notre art ancien comme une curiosité historique mais, par contre, comme un fait vivant et représentatif de la culture européenne en son ensemble. Confirmées dans leur essence méthodologique par les recherches qui lui ont succédé, les conclusions de Puig i Cadafalch gardent aujourd'hui encore leur valeur de référence scientifique. Aussi bien son évocation prend-elle à présent la signification d'un profond hommage.

Fig. 8. L'église Sf. Nicolae de Dorohoi, fondation du voïvode Étienne le Grand (1495), monument décoré d'arcades aveugles étagées et disques de céramique émaillée.



¹ Son principal ouvrage sur ce thème est *Le Premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles*, Paris, 1928.

² Puig i Cadafalch, *L'Art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV^e au XII^e siècles*, Paris, 1961, p. 186.

³ *Le Premier art roman*..., p. 154.

⁴ Entre autres, Puig i Cadafalch souligne le fait que les Wisigoths ont amené dans la péninsule Ibérique des formes décoratives de type géométrisant-oriental qu'il avaient rencontrées au

nord de la mer Noire, la persistance de ces formes s'expliquant par leur facile assimilation dans les milieux populaires (*L'Art wisigothique*..., p. 187).

⁵ N. Iorga et G. Balș, *L'Art roumain*, Paris, 1922. Il s'agit du premier ouvrage de synthèse consacré à l'art roumain.

⁶ J. Puig i Cadafalch, *Les Périodes successives de l'influence byzantine en Occident. Premier art roman. Architecture Mudéjar. Églises de Moldavie*, in *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 164.

⁷ *Le Premier art roman*, p. 147—151.

⁸ *Ibidem*, p. 151—152.

Notes

SOME ASPECTS OF THE VERNACULAR ARCHITECTURE OF BRITTANY

Gwyn I. Meirion-Jones
(London)

Brittany was chosen for a long-term survey of domestic buildings because it is the one Celtic country, save Galicia, of which British scholars know little, one where old customs and traditions have survived and where it was felt that house-types and building techniques might emerge which would cast light on the development of the house in western Europe. The survey began in 1970 and the first part was completed in 1977. The second part of the survey is now in progress, consisting of detailed systematic and regional studies, and a book, *The vernacular architecture of Brittany*, currently in the press, incorporates the results of the latest research¹. A number of articles dealing with particular aspects of the subject have been published and many more are in preparation².

Vernacular architecture is the study of traditional domestic buildings, those which, given historical perspective, are seen to have been widely accepted and understood in a region at a particular time. It follows that they are, or were, present in large numbers and are a social as well as an architectural phenomenon. They are of traditional form, built in traditional ways with traditional materials, and use traditional ornament. Whilst a vernacular building has much in common with its neighbours, it must be distinguished from "polite" architecture, the great buildings which may also exist, perhaps in some numbers, in the same region. This category, the cathedrals and palaces, public buildings and parish churches, is generally the work of professional designers, whether architects or not, according to rules accepted nationally and internationally. Vernacular buildings, in contrast, farmhouses and cottages, barns and other farm buildings, are the work of craftsmen, carpenters and masons, working according to long-standing tradition. They tend to be conservative in design and make use of local materials. The work of these craftsmen, often aided by the unskilled labour of the prospective

owner, must be distinguished at its lower end from "primitive" building, or that which wholly results from the work of the non-specialist. The many simple constructions found in Breton farmyards, the work of the farmers who use them, may be described as "primitive"³. The distinction between "polite" and "vernacular" architecture is not necessarily a sharp one, its boundary often being arbitrary. Many influences can be demonstrated to have descended the social scale, as the lower social orders sought to imitate and adopt the styles and fashions of their superiors. The larger country houses fall into the "polite" category but there are a large number of dwellings which may loosely be described as belonging to the "manor-house" class and which display characteristics of both "polite" and "vernacular" architecture. In general, this survey is concerned only with the houses of the social classes directly engaged in agriculture. This includes those of the "gentry" who played an active part in the working of their land and whose homes, by their plans, demonstrate this attachment to the land. The survey is also principally concerned with the dwelling-house. Many smaller domestic, and a few non-domestic, buildings are included where it is felt that they assist explanation of construction and evolution. Whereas in the British Isles, the coming of the railways, c. 1840, is often taken as an upper terminal date for the study of

vernacular buildings, in France, old ways lingered and this is true of Brittany where "primitive" houses existed in large numbers until World War I, and a few relics survived into the 1940s.

The study of vernacular architecture in Europe dates largely from the present century. It was not in France, where the study of vernacular architecture is still at an early stage, but in the countries of north-west Europe that the earlier studies were made. It is necessary to turn to the British Isles, Scandinavia and Germany for examples of regional and systematic studies that illustrate methods and techniques for the study of vernacular buildings, and which demonstrate the growth and development of the subject during the last forty years. The approach to the subject is essentially an interdisciplinary one: the ethnologist, the archaeologist, the architect, the economic and social historian and the geographer may each contribute to the study of the peasant house, bringing a wide variety of skills and techniques to bear. Summaries of work achieved to date in France have been provided elsewhere and an extensive bibliography of French vernacular architecture has also recently been published⁴.

THE BRETON PENINSULA

The Breton peninsula is a land of relatively subdued relief, the backbones of the land being formed by the Monts d'Arrée in the north and the Montagnes Noires and Landes de Lanvaux in the south, separated by the central depressions of Rennes and Chateaulin. It is a remote and impoverished region, settled from the late fourth-century A. D. onwards by peoples from south-west Britain who for hundreds of years retained religious, cultural and political ties with their former homeland. The pattern of rural settlement is a classic one: parishes, often based on the original *plou*, containing a *bourg* with church, *mairie*, services, including perhaps a market, but inhabited by only a small propor-

tion of the population, and numerous hamlets and isolated farms in which the great majority of the people live. Although evolution of settlement appears to have differed in the eastern and western parts of the country, the hamlet is today everywhere the dominant form. The proportion of hamlets and isolated farms varies somewhat, more hamlets in the interior and a greater proportion of isolated farms near the littoral. Some hamlets are characterized by terraces of up to a dozen houses associated with former open-fields (Figs. 1 + 15), but the general rule is a lack of organic construction. Hamlets may contain three or four farms, but ten or twenty are not uncommon, and some contain thirty or even forty. These hamlets rest in a landscape of small hedged fields, the Breton *bocage*, whose origin is surrounded by mystery and confusion, but which may be the result of piecemeal enclosure over the centuries, of open common field, newly cleared woodland and waste. In such a densely settled area, land holdings are tiny and highly fragmented, associated dwellings being of the simplest kind. Houses are small, many families still living, eating and sleeping in a single chamber.

The greater part of the Breton population lives in hamlets and isolated farms, and dwellings are characteristically simple. Building materials were sought locally. Walling of stone rubble, granites, sandstones and schists, predominates. Orthostat walls (Figs. 2 + 13) are found in a few areas and "cob" walling in the east. Timber-framing, probably a relic of a once widespread tradition, occurs widely in the east and locally elsewhere. Roof structures vary, both the cruck and king-post traditions being present. The latter is more strongly represented in the east, the former in the west⁵. The aisled-hall truss is also found. Roof covering was once almost entirely of thatch, but since the nineteenth century, slate has become universal in most areas. Single roofs occur locally in the east, and the "Roman"-tile roof south of the Loire. This variety of construction and material results in considerable

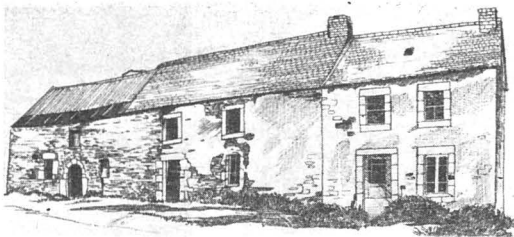


Fig. 1. — A terrace of three dwellings at Kerhaliou, Spézet, Finistère.



Fig. 2. — A hipped-roof house with walls containing orthostats at Pan Rostec, Nizon, Finistère.



Fig. 3. — A dove-cot and loft at Pet Coët Sal, Meriadec-en-Pluneret, Morbihan.



Fig. 4. — A bake-oven at Kermadoué, Trégunc, Finistère.

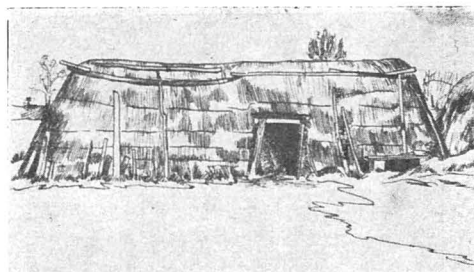


Fig. 5. — A farm building of a type formerly used as a dwelling at Bouleguy, Plumelin, Morbihan.

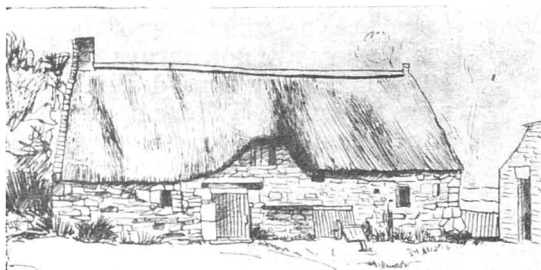


Fig. 6. — A long-house at Bois Guiec, Plumergat, Morbihan.

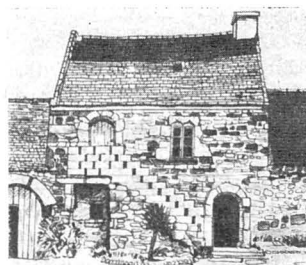


Fig. 7. — A first floor dwelling at Keradour, Plougasnou, Finistère.

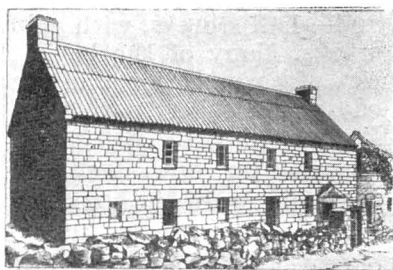


Fig. 8. — An early nineteenth-century farm at Landrer, Plogoff, Finistère.

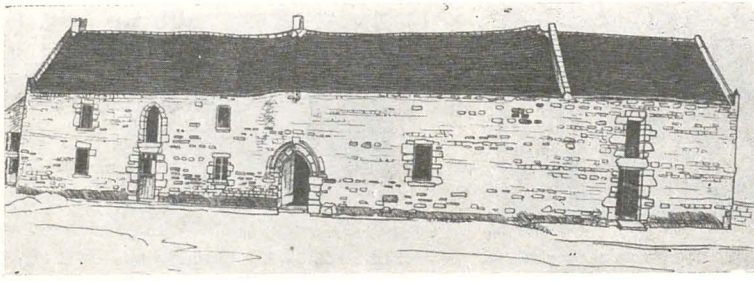


Fig. 9. — A *petit manoir* : La Salle, Plurien. Côtes-du-Nord.

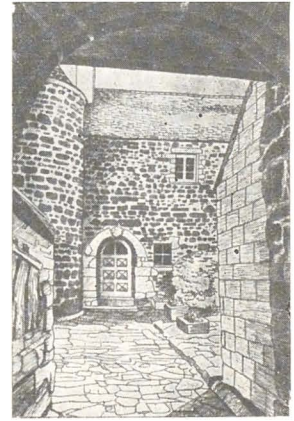


Fig. 10. — A courtyard farm : Troau-an-Rhum, Plougasnou. Finistère →

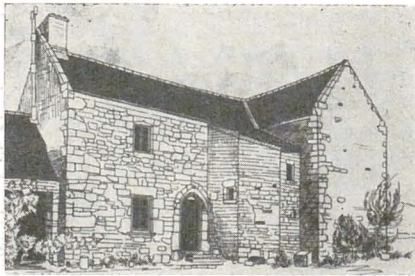


Fig. 11. — Goasven, Plougasnou, Finistère.

regional variation of colour, texture, detail and form.

An evolutionary sequence of plan is discernible. The circular form is present in *guérites*, pigsties and other farmyard buildings, dove-cots (Fig. 3), windmills, bake-ovens (Fig. 4) and well-covers. Oval houses of medieval date are known from excavation and this form survives in farmyard buildings (Fig. 5). Most of the earliest "permanent" housing, rectilinear in plan, dates from the end of the sixteenth century. Datable buildings survive from the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, the distinct periods of building activity are discernible with variations in time and space. The "open" hall with central hearth is known from excavation and from a handful of surviving examples. The chimney-stack appeared by the end of the Middle Ages and gradually replaced the open hearth to become general by the twentieth century. Singlecell dwellings were normal for the poorest people (Fig. 2). Those owing stock occupied long-houses, originally with no division between man and beast, but evolving first by

the insertion of a partition and later by the provision of a separate entry to the byre (Fig. 6). The first-floor hall is widely distributed and was associated with the upper levels of rural society (Fig. 7). The greater part of the population thus lived, cooked, ate, and slept in one room. Furniture was of the simplest. Two-cell houses are known from the seventeenth century onwards at the *manoir* level and were common for farmhouses by the end of the nineteenth century (Figs. 9 + 19). The medieval hall with service rooms survives in small numbers. Multi-cell houses appear from the sixteenth century but the functions of their constituent parts are not always clear (Fig. 9, 10 + 11). Many rural dwellings occur in rows of two to a dozen units, sharing a common yard and associated with former openfield. Occupation by kin groups is suggested and this seems a likely explanation also for some of the multi-cell houses.

Although there is no "Breton house", the vernacular architecture of the province is nevertheless characterized by a predominance of stone construction, roofing of slate, thatch and tile, and by the distinctive form of the one- and two-roomed houses, of one or one-and-a-half storeys, with gable chimney-stacks. Many of the basic characteristics of construction and plan are shared with other parts of peninsular Europe, but in Brittany, compared, for example, with Ireland and Wales, the evolution of the houses was stunted. Accommodation shows distinct absence of specialization and differences in

wealth were reflected by differences in quality and scale rather than by development of specialist rooms. For the most part the houses were the homes of a people cultivating small areas of land and owning few animals. The ethnic divide, the basic cultural division, is reflected in the distribution of carpentry forms, interior arrangements, and certain other features. Other regional variations may reflect cultural division whose origins lie deep in prehistory.

CIRCULAR BUILDINGS

Circular building forms have been widely distributed in western Europe from early times and it comes as no surprise to find them surviving in Brittany. They are technically the easiest to construct as they require no knowledge of the art of cornering. Since they enclose the maximum area with the minimum circumference, the quantity of materials needed is minimal. The resulting shape is, however, inconvenient for living in and it is not surprising that circular dwellings came to be abandoned in favour of other forms. There is as yet no evidence for the survival of circular houses in Brittany in recent historical times, except for the charcoal burners' huts. Testimony to the continuation of the circular tradition is mostly to be found in the widespread distribution of well-covers, dove-cots (Fig. 3), bread-ovens (Fig. 4), windmills and circular farm buildings (Fig. 12). The circular stair-turret, commonly found in many of the larger farmhouses, is yet a further example. Many of the windmills, ovens and dove-cots are now defunct and although some may be preserved, they are decaying fast and could disappear within a generation or so. Buildings of this kind are extraordinarily difficult to date, construction is relatively simple and techniques span hundreds and probably thousands of years. Building materials are always of local provenance and reflect that which is readily available, granite, schist, slate and sandstone or where stone is absent, *terre battue* for its walls, or an admixture of two or

more of these. Roofing is of timber and thatch with the use of several different types of carpentry. Over the centuries the circular dwelling has descended the social scale to the point at which it has become a home for pigs and poultry for whom its size and form is most suitable. The distribution of the surviving circular pigsties in Brittany is remarkably westerly and confined to *Bretagne bretonnante*, with notable concentrations in the region of Callac. It is a further example of the survival of the earliest forms in the remote parts of the Atlantic fringes of Europe.

The circular pigsty at Moustoirac, now demolished, is a very good example of the type (Fig. 12). It had stone walls, a thatched roof, a drain and seven keeping-places arranged round its walls, an unusually high number for such a small building, one being provided in a blocked window opening. The diameter is 4.25 metres externally and 3.05 metres internally. Wall height is 2.05 metres and the height from ground to apex 5.30 metres. A simple tie-beam spans the structure and the principal rafters have pronounced curves at their feet (*Angl. upper-crucks*). There are two circles of wall-plate on the inside and outside edges of the wall-head. The feet of the trusses rest on the inner plate, the rough chestnut poles that form the common rafters resting on or near the outer plate. Rafters radiate from the apex and are tied together with straw rope, at intervals. Thatch of rye-straw, once used throughout Morbihan, is tied directly to the rafters, and the apex was presumably once finished with a turf capping. When recorded the building had fallen into disuse, but from the presence of a drain it is obvious that the structure was intended to house a pig.

THE SINGLE-CELL HOUSE

Fieldwork shows that the single-cell house exists in large numbers (Fig. 2). Although they diminish proportionately in some areas where the two-cell house predominates, in the interior and eastern districts, they usually exceeded twenty-five per cent of the total. Both

probate inventories and the evidence of travellers and other demonstrate conclusively that the greater part of the Breton population traditionally lived in one room. This, however, includes all the dwellings of the long-house category, also present in substantial numbers, in which the family dwelt in a single cell at the upper end of the house, the animals occupying the lower end. It is difficult to assess accurately the proportion of single-cell dwellings present at any given period in the past. Numbers are highest in the interior and the least in those areas where land holdings were small and fragmentation greatest, and where there were fewer opportunities to engage in a second occupation. The single-cell house is less well-represented in the coastal and other historically more prosperous areas.

The single-cell dwelling with hall on the ground floor and a storage loft above, and of one, one-and-a-half, or two storeys, appears to be the standard form of dwelling throughout Brittany for the rural classes who were either landless or who did not own livestock. They were thus mostly the homes of poor people, but other groups of higher social status and not directly engaged in agriculture might also have occupied a single-cell house as is suggested by the survival of dwellings of considerable quality. Examples have been found with bed-outshots⁶, lateral chimneystacks, and with gable entry, features known in the British Isles and which are thus now confirmed in Brittany, albeit as yet in small numbers. The table outshot, essentially a Léon feature, is found also in adjacent areas of Côtes-du-Nord and northern Cornouaille. Outside these areas it is totally unknown but it crops up again in Ulster and parts of south-west Wales.

Treubert 1, in the *commune* of Tréguen, southern Finistère, is a good example, not only of a single-cell house, but also of the regional building style. In a small area between Concarneau and Nevez, the granite splits readily to give long flat slabs of stone. These orthostats are used for walling, the feet being embedded some 0.40 to 0.60 metres in the ground and the

walls rising to 2.20 metres. The chimney gable is of dressed stone and rubble, the thatch of rye-straw and the ridge capped with turf (Fig. 13). Externally the house measures 7.70 metres by 5.00 metres and internally, 6.85 metres by 4.45 metres. The lateral walling is of orthostats with a filling of *pisé* between the joints. The hall is lighted by a single plain window and the loft provided with a small light. There are six tie-beams, one of which supports the collar and tie-beam truss on which rests a ridge purlin and two lateral purlins. Although this is a single-cell house in its present form, there is sufficient space at the lower end to tether a cow.

THE LONG-HOUSE

By far the most important type of house in Brittany is the long-house (Fig. 6). This type of house was first identified in Wales and is a dwelling in which animals, and cows in particular, are housed under the family roof itself. It has been defined as a rectilinear or sub-rectilinear aisleless dwelling in which man and beast are housed at opposite ends, under one roof, with entry by a common lateral doorway⁷. The term "long-house" is confined to buildings where both form and function are proven and "long-house form" is used for those structures in which the function of the lower end is either similar or is demonstrably for farm purpose other than the housing of animals.

The long-house seems to have been the standard type of house along the Atlantic fringes of Europe from medieval times onwards for a family owning livestock. It occurs throughout the length and breadth of Brittany and is known at such medieval sites as Pen-er-Malo in Guidel and Kerlano. The term long-house is to be understood as expressing the spatial relationship between man and beast, rather than suggesting that the structure is necessarily long. Many Breton long-houses are extremely short and must have accommodated only one or two cows at the lower, or byre, end⁸.

In the medieval period the hearth was situated in the centre of the floor and the few items of furniture ranged around the walls. There could have been no partition between the house and the byre, and the cattle would have been able to see the fire. It was only during the nineteenth century in Brittany that wooden partitions came to be erected between the hall and the byre, but the cattle still had to enter and leave the house by the same door as the family, for mostly there was only one doorway. Often, however, there were two opposite doorways and then it was the custom in some areas for the cattle to use the rear doorway leaving the front doorway for human beings. A late development of the long-house provided a separate doorway leading directly into the byre. Several detailed examples illustrate some of the great regional variety of long-houses in Brittany. The first is Lopabu 5 in Grand-Champ, Morbihan (Fig. 14). This is a very short long-house, the byre with scarcely room for more than two cows being provided with a manger. It is built of granite rubble with dressed stone for doorway and windows, is 8.20 metres long and 6.00 metres wide externally, 6.70 metres long and 4.65 metres wide internally. The floors are of *terre battue*. There is one rooftruss of the upper king-post type, a ridge purlin and two pairs of lateral purlins. The thatch, of rye-straw, is tied directly to the common rafters of rough chestnut poles.

In the nearby *commune* of Plumergat, the hamlet of Kervaly provides a number of excellent examples of the long-house, grouped into rows (Fig. 15). These *rangées* are a characteristic feature of many parts of Brittany and appear to owe their origin to the working of the land by kin groups. In some examples, of which this is one, there is internal communication between the separate houses, permitting members of the related families to move from one dwelling to the other without going outside. Here there are three quite separate dwellings, two of which are long-houses, the third a single cell house almost certainly that for the elderly dowager. The houses are

not contemporary and it is a characteristic of *rangées* that they illustrate growth over a period of time. In this row, Kervaly 12 additionally has a stable attached and under the same roof, and a pigsty in a lean-to building. The whole row is 35.65 metres long and 6.50 metres wide externally. Internally, Kervaly 12 is 10.70 metres long and 5.15 metres wide, Kervaly 13, 10.20 metres long and 5.15 metres wide, and Kervaly 14, 5.15 metres long and 5.15 metres wide. The walling is of granite rubble bonded in a mortar of *pisé*, most of the doorways and windows being framed with dressed stone. The floors throughout are of *terre battue* and the loft floors are formed in the traditional manner with *batons* of chestnut or hazel rolled in *pisé* and laid side by side across the common beams, the whole then being plastered over on the upper side. The roof trusses are of the upper-cruck, collar and tie-beam type and carry a ridge purlin and two pairs of lateral purlins. Rough chestnut poles tied together at intervals with straw rope form common rafters. The ridge was originally capped with turf. Whilst these buildings are entirely typical of southern Morbihan, in the *pays gallo* the long-house frequently has a separate entry to the byre maintaining the all-important communication. L'Orrier 3 in Saint-M'Hervé, Ille-et-Vilaine is a good example of this type (Fig. 16). Walling is of schist with some granite window dressings and the roof slate covered. The building is c. 12.50 metres long externally and 7.70 metres wide. Internally it is c. 10.80 metres long and 6.00 metres wide. Ground-level drops sharply from right to left but the floor inside slopes gently the other way, down towards the byre which is provided with a drain. There were also originally two doorways giving access to the byre which was divided from the hall by a wooden partition, the groove for which, in a ceiling beam, survives. This partition may well have been an original feature here, rather than a later insertion. The house is of considerable quality as the carpentry demonstrates with its common beams and joints and the magnificent

full king-post roof trusses. The solitary window is unglazed, as most houses were until the nineteenth century, and retains its original *grille*, although the wooden shutter on the inside has gone.

Another example of a long-house where the byre has been separated from the hall by the late insertion of a stone wall is provided by Le Bois Rialland 2, Frossay, Loire-Atlantique (Fig. 17). This house is entirely typical of the small farmhouses in that part of Brittany south of the Loire and retains all its original features. There are separate doorways to both hall and byre, walling is of granite rubble laid in a mortar of *pisé* and the roof covered with *tiges de botte*. The building is irregular in shape, its maximum length, including the pigsty, being 15.35

metres and the maximum external width, 6.75 metres. Internally the house measures 11.45 metres by 5.45 metres. A pigsty takes the form of a lean-to outshot and there was once also a bake-house and oven at this end.

Although highly selective, these examples give some idea of the Breton long-house which once housed not only the family and its one or two cows but also any other animals as well. Before World War I, the Breton long-house was truly a Noah's Ark.

THE FIRST-FLOOR HALL

The first-floor hall is a type of dwelling in which the hall, or common living room, is located at first-floor le-

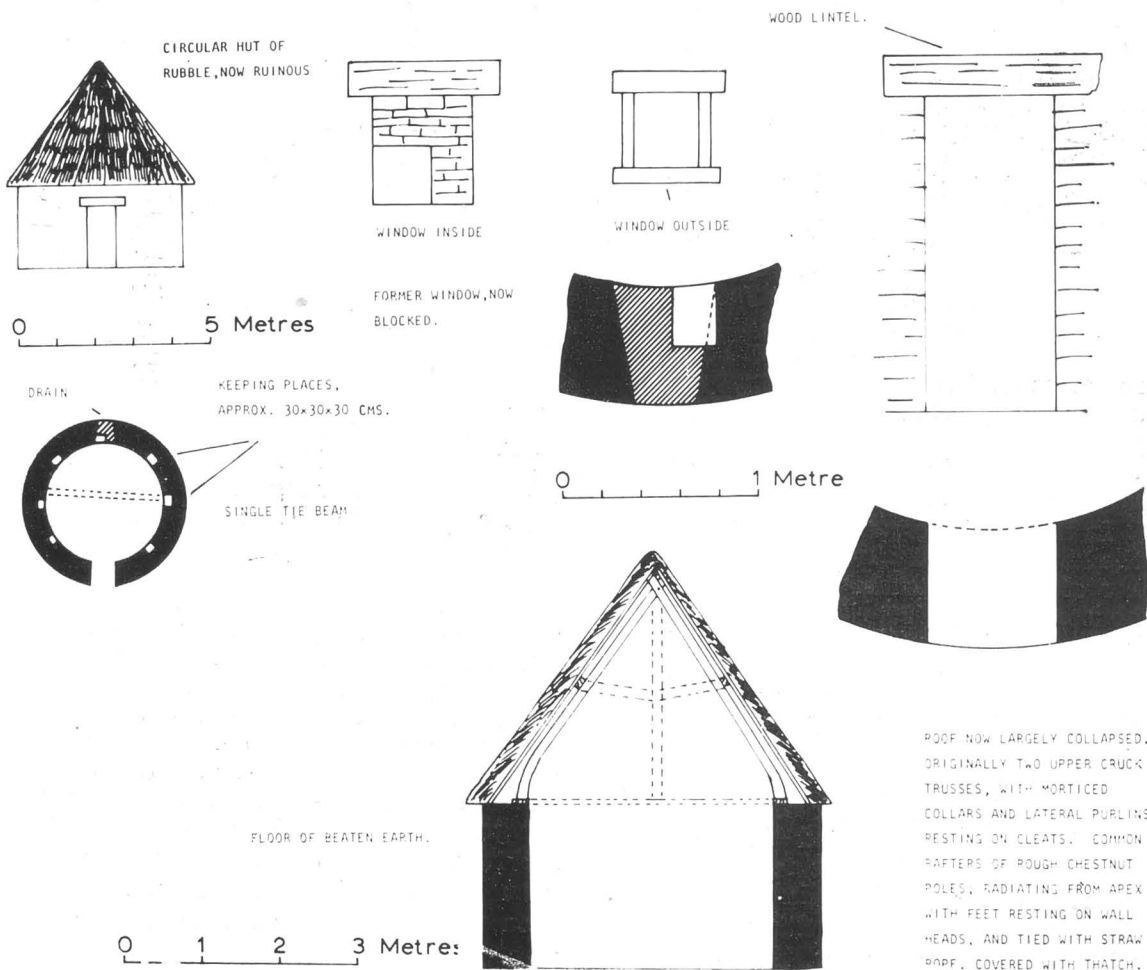


Fig. 12. — Moustoirac, Morbihan.

Fig. 13. — Tréubert, Trégunc, Finistère.

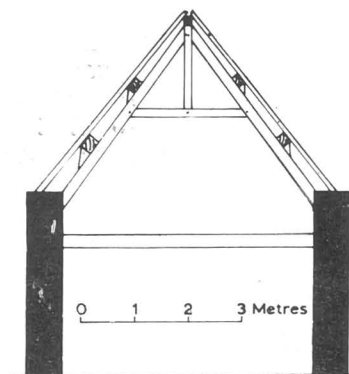
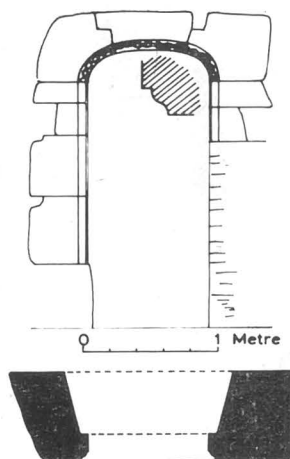
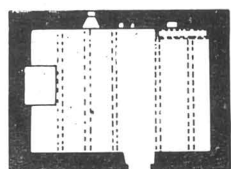
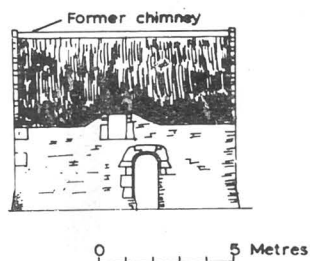
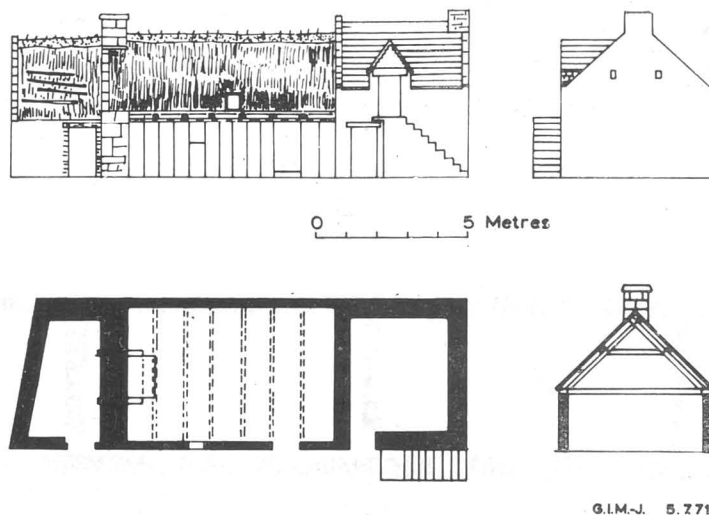


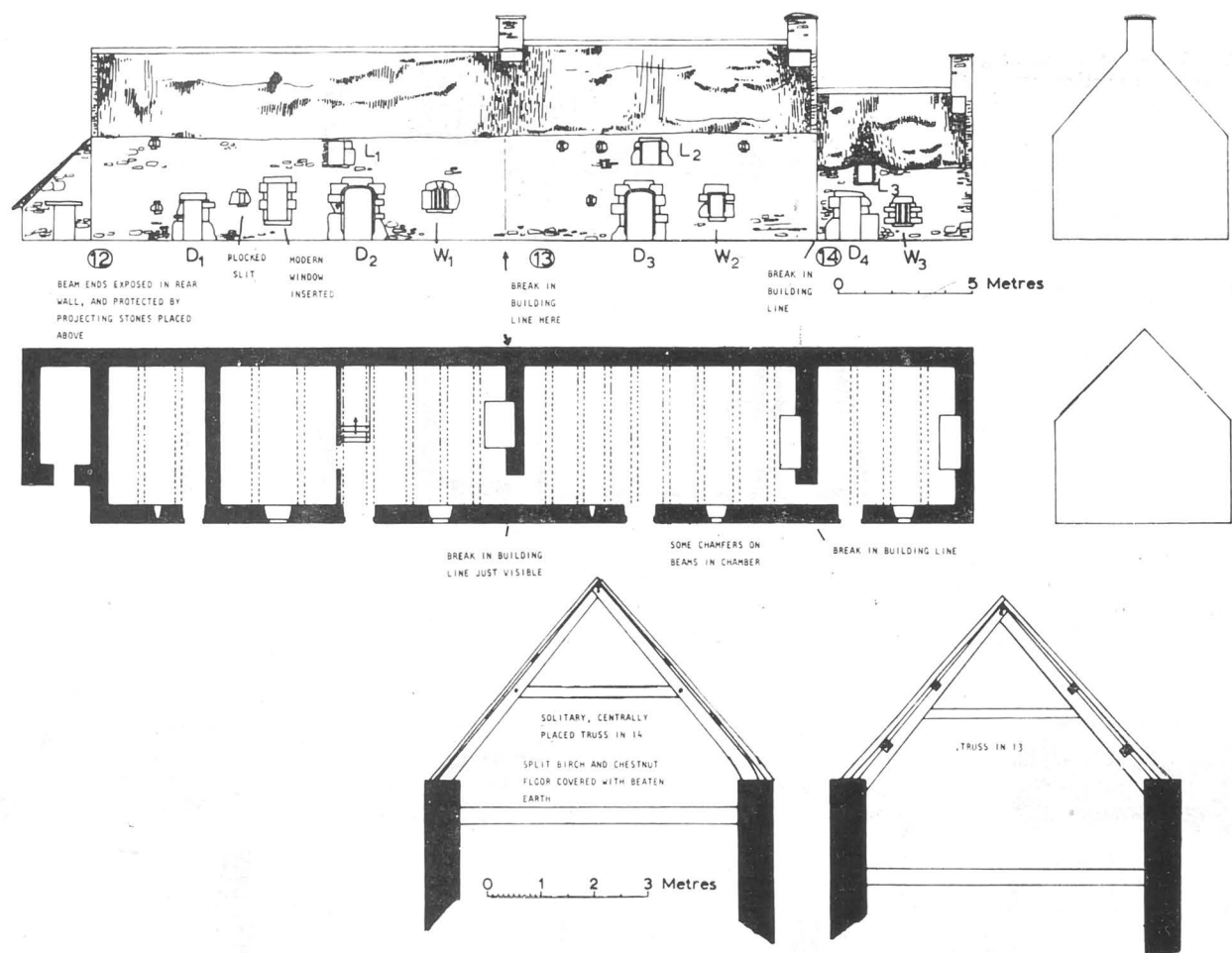
Fig. 14. — Lopabu 5, Grand-Champ, Morbihan.

vel over a ground-floor room used for storage, for the accomodation of animals, or as an additional, or an independent, dwelling unit. Acces to the hall is normally by an external stair-case, but internal stairs are frequent. A large number of examples have been recorded in Brittany, they are widely, if not evenly distributed over the province, but remain proportionately few. They appear to be rarest in the economically poorest areas. The densest concentration appears to be related partly to agricultural prosperity

and partly to the presence of a large number of small landowners. The type is particularly numerous west of Pontivy and in the *pays de Fougères*. First-floor halls with separate units beneath are sometimes encountered attached to houses of the social level of the *manoir*. These were accessible only by an external stairway and had no direct communication with other parts of the building. Frequently they were provided with a garderobe.

The association of these buildings with houses of superior social status,

a



b

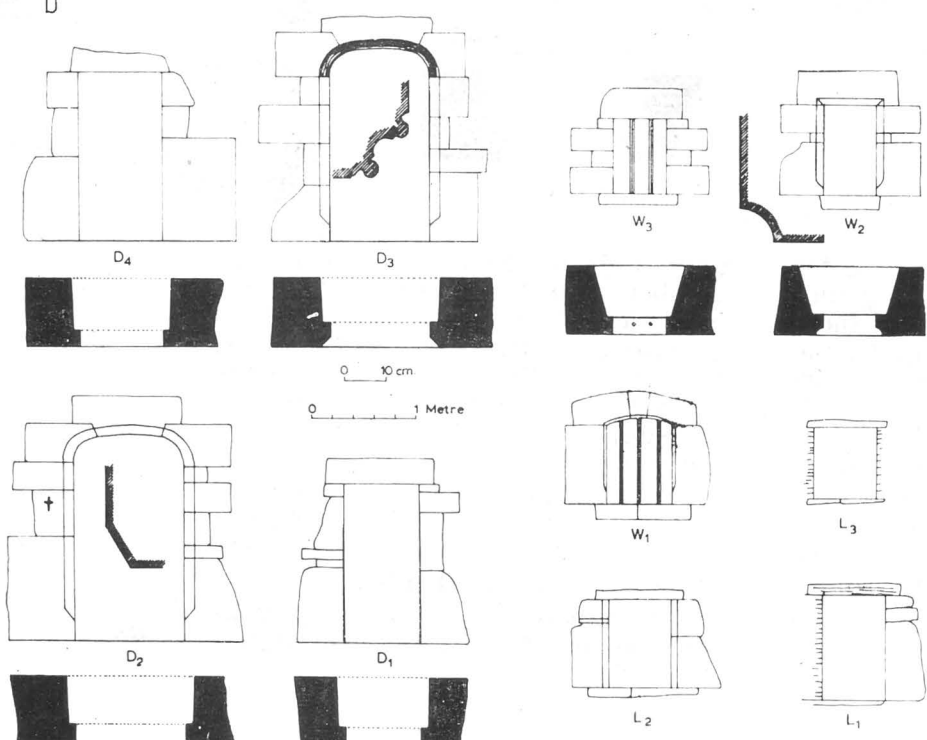


Fig. 15. a, b — Kervaly 12, 13, 14, Plumergat, Morbihan.

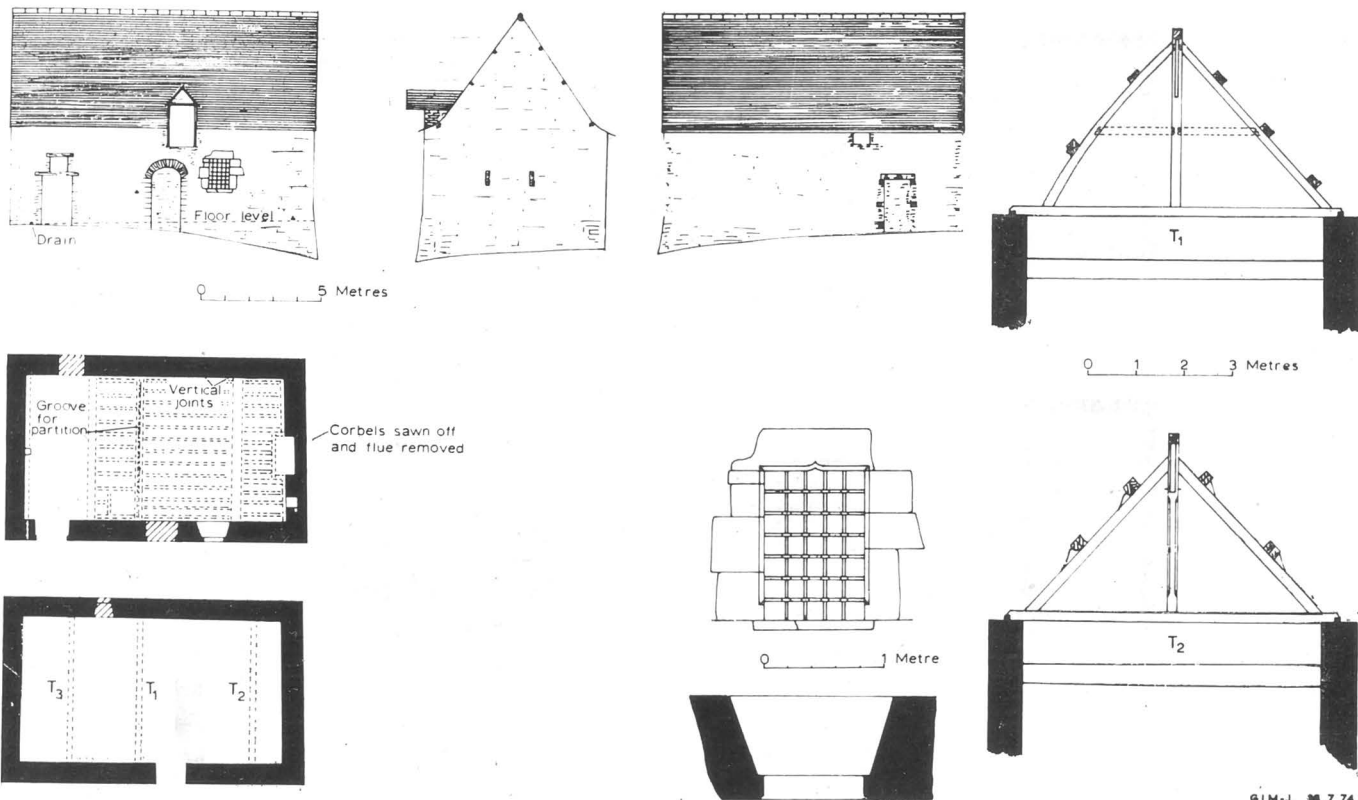


Fig. 16. — L'Orrier 3, Saint-M'Hervé, Ile-et-Vilaine.

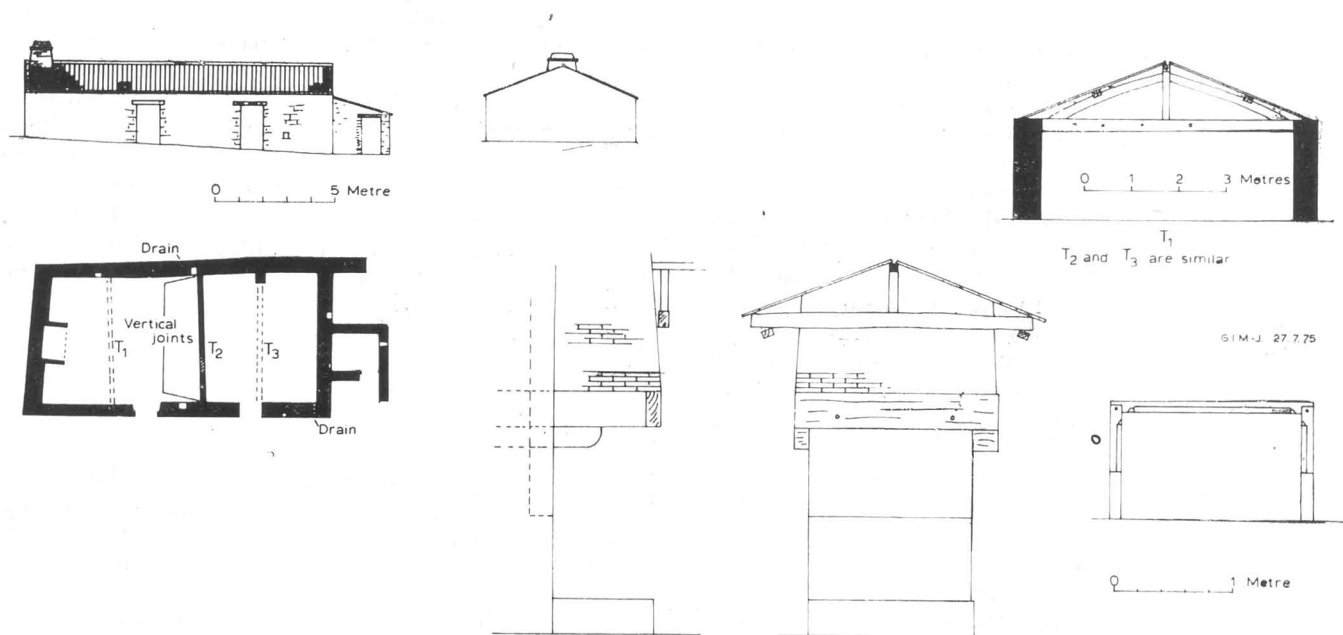


Fig. 17. — Le Bois Rialland 2, Frossay, Loire-Atlantique.

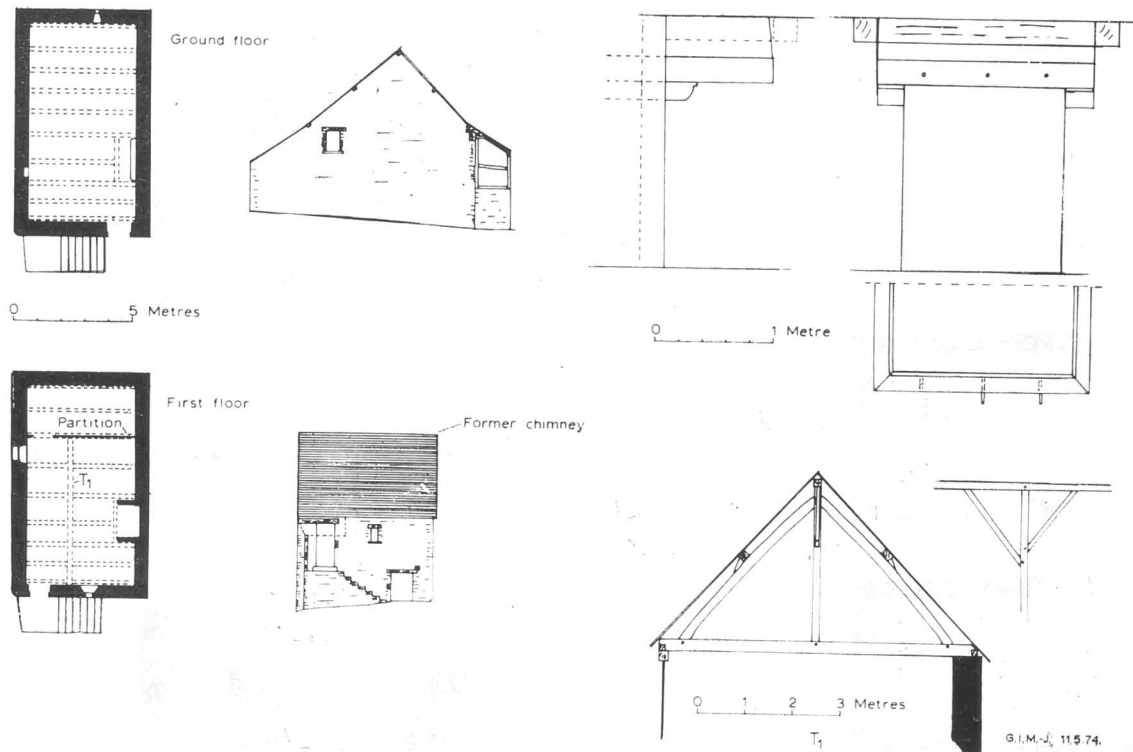


Fig. 18. — Le Beuchet 3, Sanit-M'Hervé, Ile-et-Vilaine.

or pronounced economic prosperity, together with the generally high quality of workmanship they dispaly, leaves little doubt that they were built for persons high in the rural hierarchy. It is no accident that the clergy chose first-floor halls for their own accommodation, but it would be wrong to associate the type with any one of the upper classes. Those persons who regarded themselves as socially superior, or who were accorded such status by their fellows, and who also had the means to build, often favoured the first-floor hall. The type may have originated in the Mediterranean lands and been brought northwards before the present millenium. Whether the earliest halls were defensive or not, they certainly came to be favoured by the upper rural social classes, so that by the seventeenth century in Brittany, they were widely diffused though proportionately few.

Le Beuchet 3, in Saint-M'Hervé, Ile-et-Vilaine provides a good example of the type (Fig. 18). Built of rubble,

the house measures 5.75 metres long and 9.50 metres wide externally and the hall, 4.50 metres long by 6.20 metres wide internally. At first-floor level, a timber and clay partition divides the hall from a storeroom. Within living memory the ground floor has been used as a store but it might once have been a byre. The roof-truss is of the full king-post type common in the better quality houses of Eastern Brittany. Like so many examples this is the only one of the type, located in the centre of a hamlet of long-houses.

TWO-CELL HOUSES

Two-cell houses may now be found all over Brittany, but in many cases they are a relatively recent development. The type falls into three distinct categories : the symmetrical Renaissance manoir, the new two-cell house of the coastal areas introduced from the late-eighteenth century onwards, and dwellings

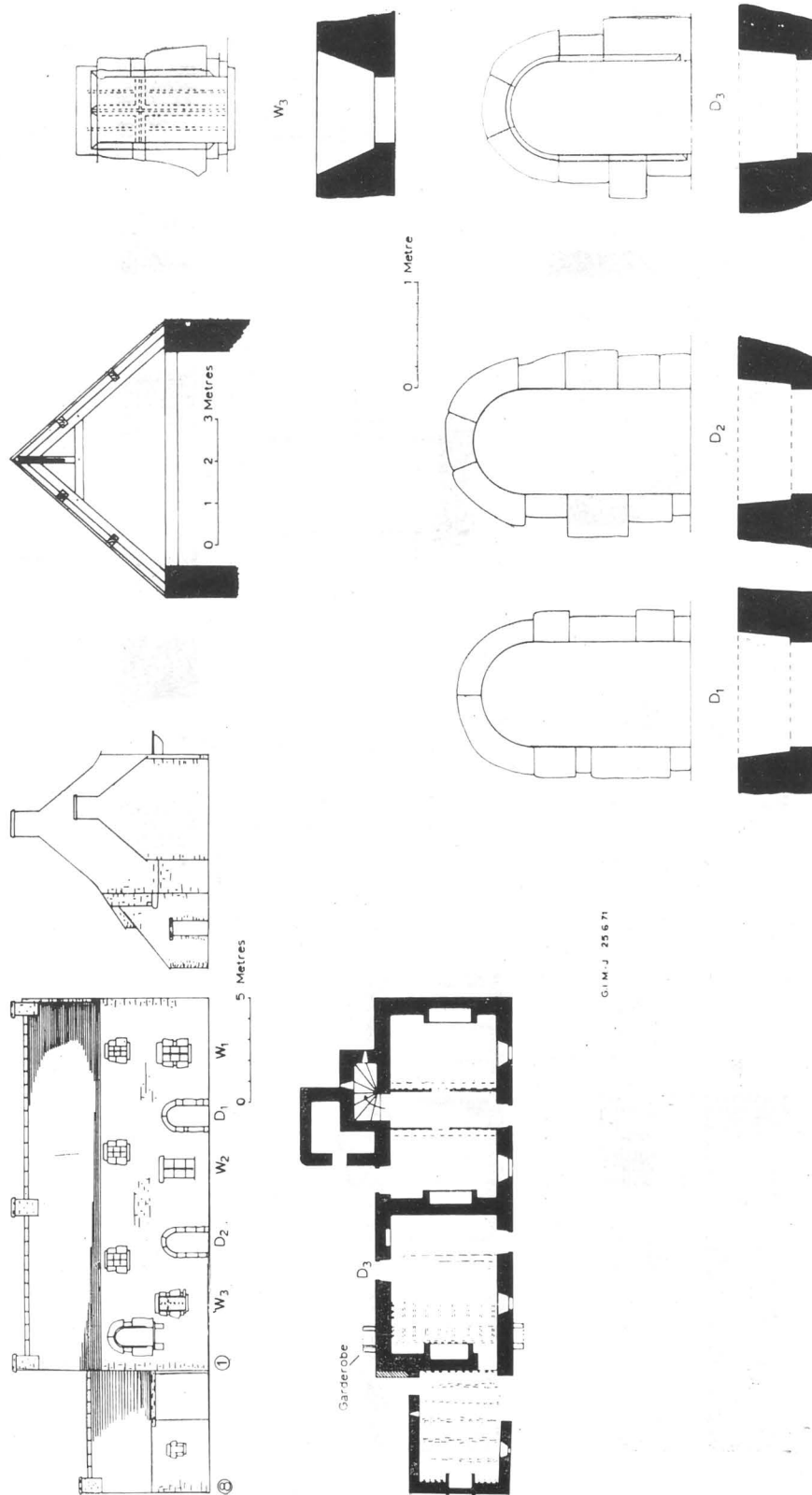


Fig. 20. — Kernofozan 1, 8, Plougasnou, Finistère.

converted from pre-existing long-houses. The first of these stands apart as having important functional differences in its original form. Today, the highest percentages of two-cell dwellings are in the coastal areas, particularly on the western and northern littoral and adjacent areas. Percentages fall in the west-central interior and are lower still in east-central areas. The lowest percentages are in Morbihan, the south-east, and along the eastern Marches, the very areas in which the survival of large numbers of long-houses and one-cell dwellings has been observed. Not surprisingly these are the agriculturally retarded areas with a predominance of small farms. The two-cell house of symmetrical, or near symmetrical "Renaissance" plan, with or without rear outshots, is present from the early-seventeenth century onwards. The type first found its expression at the higher social levels in the *manoir* class and such examples usually have heated upper rooms intended to provide sleeping and "withdrawing" accommodation for the senior members of the family. At ground-floor level the hall retains its historic function, but a second cell, not present in the medieval house, appears to be connected with the work of the household, particularly cooking, and provides accommodation also for domestics. Ground-floor outshots served for the storage of food, especially drink, and for dairy functions.

There is no evidence for the existence of the two-cell dwelling at the level of the middling and lower peasantry before the end of the eighteenth century. A few examples of the 1780s and 1790s are to be found in Cap-Sizun. It is with the onset of the nineteenth century that the two-cell house gains favour, firstly in the coastal areas, notably in Finistère and along the north coast where today it predominates. In a few areas, as in Cap-Sizun, there appears to have been a considerable building and rebuilding during the nineteenth century of one- and two-storey, two-cell houses. Evidence suggests that many were rebuilt of former long-houses, on the same ground plan.

Ironically, whilst this was happening, many of the two-cell *manoirs* were descending the social scale so that they came to be occupied by a peasant family content to live entirely in the hall, using other rooms only for storage. Many are still in this state. Greater economic prosperity in *Armor* made possible the introduction of the second cell, which, by implication, required the erection of farm building to house the stock once kept in the long-house. This two-cell peasant house was not modelled on the *Renaissance manoir* for the second cell of the latter fulfilled an entirely different function to the ill-developed second cell of peasant houses which never acquired a specialist function. This unspecialised second cell typically housed a bed or two, a table, a spinning wheel and accessories of the linen trade and served also as a store room. It was the *salle réservée* used for special occasions. Many of the new two-cell houses of the nineteenth century were converted, rather than completely rebuilt, long-houses. Some, with their asymmetrical window openings, betray the fact to this day. The form of the Breton long-house, with the byre often roughly equal in length to the hall, made such a change so convenient and the result symmetrical. This change, once made, is often very difficult to detect, particularly when window openings are greatly enlarged, fittings modernized and outside walls rendered.

A good example of a nineteenth-century two-cell house from the coastal areas is Landrer 1, Plogoff, Finistère, dated 1817 (Fig. 19). Externally the house measures 15.80 metres long and 6.10 metres wide. Internally the rooms are 7.10 metres and 5.35 metres long and 4.65 metres wide. The cross-passage is bounded by wooden partitions set on a stone sill, central doorways giving access to the two rooms. The larger of these is the hall, lighted by two windows, a small third window providing light for the working space around the hearth. A similar arrangement holds for the second cell. In this district the second room served for household work, the preparation of animal feed and as a reception

room for special occasions. It has direct access to the later byre and also to the well, built against the front wall. The hearths are of massive granite construction but very plain. A stone *charnier* is built into one corner of the hall. There is a full, but unheated, second storey, and although it may have been needed initially for additional sleeping accommodation, its function was chiefly storage.

MULTI-CELL HOUSES

Multi-cell houses are defined as those containing more than two cells used wholly, or largely, for living, as distinct from storage or the accommodation of animals. The cells may all be on the ground floor, or some may be at first- or second-floor level. Most of these buildings are of the *manoir* class, an ill-defined term, but one generally understood to refer to the chief house of an estate, built for, and possibly occupied by, the landowner. Frequently these houses constitute one of a number of buildings in a hamlet, other being occupied by tenants or employees. Elsewhere they stand isolated.

Kermofezan 1, 8, Plougashnou, Finistère provides an excellent example with accommodation for more than one family. Kermofezan 8 is a later single-cell dwelling, now a store, built for a dependent family (Fig. 20). Kermofezan 1 measures, externally, 17.80 metres long and 6.60 metres wide, the stair turret and pigsty extending the width to 10.20 metres. At ground-floor level, there are two distinct units without communication originally. To the left a single-cell dwelling now communicates with Kermofezan 8. High quality of construction is shown by the ceiling of joists and beams and by the mullioned and transomed window. Above lies a first-floor hall of similar size and quality also originally without internal communication with the rest of the building, although there is now a modern inserted doorway. Access was by an external stone stairway of which only the corbels now survive. A garderobe, still in use, modernized, is corbelled out at the rear.

This is a good example of a first-floor hall with a relationship to the rest of the house, perhaps intended to house a neat relative or someone of comparable social level, such as the estate steward. The remainder of the building is a symmetrical two-cell house with a cross-passage bounded by wood partitions. The hall is 3.60 metres long and the second cell, perhaps a kitchen, 3.30 metres long, having a doorway to the yard at the back. At the end of the cross-passage, a stone stairway leads to the first floor with two heated cells, and above to a loft in the roof space. The roof trusses are all of the upper king-post type. A seventeenth-century date seems likely. Kermofezan 1 thus provides accommodation for three families under one roof, the *seigneur* in the two-cell dwelling and someone of high social status in the first-floor hall, with perhaps a farmer in the ground-floor cell. The remaining tenants and dependents were housed in nearby single-cell dwellings and long-houses.

Probate inventories include examples of houses with from four to ten rooms. The smaller *manoirs* exist in very large numbers although proportionately they are few. Frotier de la Messelière⁹ claims that Côtes-du-Nord alone contained over 1 700 *manoirs* and if this density were repeated over the whole province, there must have been some 8 000 examples, most of which survive. Some excellent examples of the medieval *manoir* survive, but they mostly seem to be late-medieval. Most of the earliest examples are of seventeenth century date and betray strong *Renaissance* influence. Some of these houses are complex and suggest multi-cell relationships, having housed several families, related by blood or work, under one roof.

The multi-cell houses, in spite of their size and pretensions compared to the humbler peasant dwellings that survive them, were built, and in many cases inhabited, by noble landowners whose attachment to the soil was real and whose wealth was often little greater than that of neighbouring non-noble farmers. Such men took a direct part in the cultivation of their

soil, were status conscious of ancestry, title and armorial bearings, often relatively poor but anxious to play a lead in the public and cultural affairs of the province. Such were the men described by Souvestre¹⁰, the «*gentilshommes-laboureurs qui conduisaient la charrue l'épée au côté et siégeaient en sabots, aux états de la province*».

CONCLUSIONS

The evidence of this survey and observations of other writers combine to confirm the considerable regional variation in walling and roofing material and architectural detail, as well as of colour, texture and form. The greatest area of relative uniformity is along the southern littoral from south-east Finistère to the Loire, but even within this belt there are considerable variations in form and materials. Elsewhere the size and shape of buildings varies remarkably. The tiny huddled dwellings of the Crozon peninsula could hardly contrast more sharply with the large severe farmhouses of neigh-

bouring Cap-Sizun, and both are totally different from the dwellings of interior Finistère. So too in the Côtes-du-Nord, and whilst Ile-et-Vilaine probably provides the greater regional contrasts, none could be sharper than the dichotomy between the unmistakably Breton rural dwellings north of the Loire, and those south of that river with their "Roman"-tile roofs and a hint of the south.

A truly "Breton house" as a concept does not exist. Nevertheless, the houses of Brittany, so difficult to characterize in words, engrave themselves so clearly upon the visual memory that they are instantly recognizable: they could never be mistaken for those of any other part of western Europe. It is to the combination of earth, stone, slate, wood and thatch that they owe this unmistakable character, notwithstanding wide regional variations, united by roof construction and plan. The latter, probably more than anything else, is responsible for giving the dwellings their peculiarly Breton character.

¹ G.-I. MEIRION-JONES, *The Vernacular Architecture of Brittany*, Edinburgh, 1981.

² Idem, *Settlement and Vernacular Architecture in Brittany*, in *Vernacular architecture*, 4 (1973), p. 3-6.

³ Idem, *Some Early and Primitive Building Forms in Brittany*, in *Folk Life*, 14 (1976), p. 46-64; idem, *The Sunken-Floored Hut in Brittany*, in *Medieval Village Research Group, Twenty-Sixth Annual Report*, 1978, p. 32-34; idem, *Un problème d'évolution de la maison bretonne: le foyer ouvert*, in *Archéologie en Bretagne*, 20-21 (1978-79), p. 18-26; idem, *Une maison aux meubles de pierre dans les Monts d'Arrée*, in *Archéologie en Bretagne*, 23 (1979), p. 41-48.

⁴ Idem, *Vernacular Architecture and the Peasant House*. Chapter 10 in H. D. Clout (ed.), *Themes in the Historical Geography of France*, London, New York and San Francisco, 1977, p. 343-406; idem, *La Maison traditionnelle: bibliographie d'architecture vernaculaire en France*, Paris, 1978, p. VIII + 153; idem, *The Vernacular Architecture of France*, in *Quaderni Storici*, 1979.

⁵ Idem, *The Roof-Carpentry of Brittany. I - Construction excluding Cruck Forms*, in *Vernacular Architecture*, 9 (1978), p. 17-25; idem, *The Roof-Carpentry of Brittany. II - Cruck Construction*, in *Vernacular Architecture*, 10 (1979), p. 15-21.

⁶ Idem, *The Bed-Outshot in Brittany*, in *Ulster Folk Life*, 25 (1979), p. 29-53.

⁷ Idem, *The Long-House: a Definition*, in *Medieval Archaeology*, 17 (1973), p. 135-137.

⁸ Idem, *The Long-House in Brittany: a Provisional Assessment*, in *Post-Medieval Archaeology*, 7 (1973), p. 1-19; idem, *The Breton Long-House*, in *Paysages ruraux européens, Travaux de la Conférence Européenne Permanente pour l'étude du paysage*, Rennes-Quimper, 26-30 septembre, 1977, Rennes, 1979, p. 25-49.

⁹ FROTIER DE LA MESSELIÈRE, *Les Manoirs bretons des Côtes-du-Nord*, in *Bulletin et Mémoires de la Société d'Émulation des Côtes-du-Nord*, 72 (1940) p. 247-270.

¹⁰ E. SOUVESTRE, *Le Foyer breton*, Paris, 1845, p. 22.

Notes

Acknowledgement

The research has been assisted financially by grants from the British Academy, the City of London Polytechnic, the Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, the Colt Fund of the Society for Medieval Archaeology, the Dudley Stamp Memorial Fund and the University of London, which made grants from its Central Research Fund and from the Banister Fletcher Fund.

C'est en 1922 qu'un jeune universitaire de Cluj, Georges Opresco, conduisait en France un groupe d'enseignants et s'arrêtait à Lyon. Le cours donné par Henri Focillon et la visite guidée au Musée des Beaux-Arts, dont celui-ci était le directeur, firent une profonde impression sur les jeunes professeurs et, davantage encore, sur le chef du groupe. Focillon était historien de l'art et Opresco enseignait le français, mais en s'appuyant notamment sur l'histoire culturelle, plutôt que sur l'évolution de la littérature. D'ailleurs, l'art occupait pleinement son esprit et si, jusqu'à cette date, il n'avait publié que peu de contributions au domaine qu'il chérissait tant, il était, en échange, lui-même, par vocation, attiré par le même monde des arts auquel Focillon avait déjà apporté, d'une manière autoritaire et personnelle, sa contribution.

Une amitié née spontanément lors d'une brève rencontre, la visite de Focillon en Roumanie, sont les points d'appui d'une fraternité d'esprit témoignée par maints faits et par une correspondance qui ne prit fin qu'avec la mort de Focillon, en 1943, mais qui resta présente à l'esprit du professeur Opresco jusqu'à sa toute dernière heure, en 1969.

Nommé secrétaire de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle auprès de la Société des Nations, en 1923, Georges Opresco se trouva dans la proximité d'Henri Focillon durant les neuf années de son mandat et, ensuite, assez souvent, en tant que membre permanent de la Commission d'Art et Lettres de la Société des Nations.

Les mêmes préoccupations, les chemins à travers l'Europe, les flâneries à Paris ou à Maranville, à Bucarest et Cluj, à Rome, Venise, Madrid ou Athènes ont jalonné non seulement une grande amitié, mais également, l'œuvre des deux historiens. C'est dans cette demeure de Maranville, d'une seigneuriale intellectualité que le livre d'Opresco sur l'art paysan s'enrichit de ses accents les plus subtils de même

TÉMOIGNAGES D'UNE GRANDE AMITIÉ : QUELQUES LETTRES INÉDITES DE HENRI FOCILLON À GEORGES OPRESKO

Radu Ionescu

que, des années plus tard, c'est à l'ombre des cyprès du Pincio que La vie des formes poussera lors de leurs entretiens.

Au long des années, et des lettres, nous rencontrerons les amis des deux historiens — Valéry et Iorga, Pârvan et Hautecoeur, Baud-Bovy et Cantacuzène, tant d'autres encore — essayant d'assainir le climat pesant de l'après-guerre, dans un élan que tous les deux devaient à la ferme conviction que l'esprit peut s'opposer à la montée de la force brutale. Malheureusement, Focillon est mort loin de sa patrie, aux Etats-Unis où, en brave soldat, il portait l'étendard de la France dont l'esprit n'avait pas ployé ; Opresco, de son côté, a dû être témoin de toutes les horreurs que leurs efforts communs à Genève avaient tenté en vain d'épargner pour toujours à l'humanité. Ainsi, leur amitié, mise sous le signe de la dévotion envers l'art, s'ennoblit également de celle de deux combattants pour le plus haut idéal de liberté de l'esprit dont ils furent les défenseurs.

C'est à travers ces lettres que élèves et amis vont retrouver leurs maîtres aussi bien que le réconfort moral que ces deux êtres forts ont légué à leurs successeurs.

Mon cher ami,

Cette date est l'une de nos «trois Glorieuses», et je la trouve excellente pour m'asseoir et causer un instant près de vous. Il y a longtemps que je veux le faire, car, depuis notre départ de Roumanie, je ne vous ai guère envoyé que des billets. A Lyon, j'ai trouvé bien des affaires en souffrance, qu'il m'a fallu d'abord rétablir. Vous ne sauriez croire de combien de riens, petitement enchevêtrés, est faite une administration, même petite, même libérale, comme la mienne. Je me demande si je m'élèverai au-dessus de tout ça pour écrire un vrai beau livre, ce rêve d'une vie !

J'ai lu et relu vos lettres : il me semblait que je vous entendais. Nous avons reçu vos beaux livres, et merci de l'affectueuse pensée que vous avez eue d'en choisir un pour Hélène : cette fille sauvage est présentement à la montagne, à Chamonix, où sa mère va bientôt aller la prendre pour l'emmener en Suisse. Elle vous écrira son gentil merci. Quant à moi, je feuillette avec joie ce beau gros livre si bien illustré, que vous m'avez réservé, et où j'ai tant à apprendre !

Il est vrai que me voici Commandeur, et cela m'intimide beaucoup. Je ne cherche pas loin pour trouver le père de cette pensée-là, et, l'index tendu, je vous désigne. De combien de marques d'amitié n'êtes-vous pas l'auteur ! Tout ce qui m'est arrivé de bon et de beau dans votre pays, c'est à vous que, sûrement, je le dois. Mais, cette fois, vous avez pénétré au cœur de mon intimité, puisque vous m'avez choisi une cravate.

Je reviens de Paris, où j'ai vu Coville et Giraudoux. Je crois pouvoir vous assurer que la mission n'a plus rien à craindre : il y aura peut-être quelques retouches dans les arrangements des professeurs universitaires. Mais les professeurs de lycée sont saufs, intégralement. On a compris. Et même, en travaillant pour Liotard, je crois que j'ai réussi pour toute sa catégorie. Vous rappelez-vous le brave type de Sibiu ? Mais je ne serai tranquille que lorsque les bonnes paroles se seront faites actes.

J'ai assez de confiance, et aussi dans des projets ultérieurs plus amples (Institut). Les Affaires Etrangères ont été très satisfaites et très heureuses de l'accueil qu'on m'a fait, et de tout le total de mon voyage. Le lendemain de ma visite, on m'a proposé de m'envoyer en août à Rio de Janeiro, puis au Japon. J'ai calmé cette belle ardeur. Mais je vous donne cette note, pour bien vous prouver que ce qui m'a été dit au sujet de la mission n'est pas pure eau bénite. Néanmoins, le père Eisenmann est à surveiller. Je me suis lâché sur lui comme un tigre jovial.

Merci un million de fois pour la peine que vous avez prise de nos poteries de Sibiu. Nous les attendons d'un jour à l'autre. Nous avons reçu les premiers envois. Je m'occupe de faire régler Steriadi, Ghița et S. Popesco. A propos, combien dois-je à ce dernier ? Et donnez-moi les adresses des trois peintres, afin que je les puisse toucher, s'il vous plat. Ghița a déjà été révélé à quelques privilégiés, vrais amis de la peinture, et qui ont compris. Mais rien n'est encore accroché. Je réserve mon coup massif pour la rentrée ?

Quant à nos poteries, elles ont répandu dans notre demeure l'harmonie, la vivacité et le charme de leur génie, tendre et fort. Leur émail luit avec douceur, comme un regard d'autrefois. Les fleurs et les oiseaux s'y marient comme dans la forêt d'un conte. Elles sont rustiques, et elles sont seigneuriales. Elles ont ce double privilège de toute supériorité : la bonhomie dans la grâce. Je les aime. Il y en a partout. Celles que (dans un moment de délire !) je songeais à donner comme cadeaux de retour me sont devenues aussi chères que les autres, et l'on ne les aura «qu'avec ma vie» ! Quant à celles que vous avez choisies pour nous dans votre réserve, elles sont l'honneur de ce foyer, elles ont expulsé les dernières traces de cannibalisme bourgeois. Il me semble que je dors plus paisiblement.

J'ai vu Constantinople et Athènes, mon cher ami, avec beaucoup de joie, d'émotions et de fatigue. Mes souvenirs commencent à prendre leur relief et leur autorité. Je ne les classe pas par catégories. Il n'en est

pas de nobles et de familiers : tous me sont chers. A Sainte Sophie j'ai connu le vertige de l'énormité, et il m'a fallu sortir. Dans un petit café du bazar, où l'on vendait des limonades multicolores, quelle douceur ancienne ! Quelle poésie de temps écoulé ! Quel doux néant de béatitude et d'eau sucrée ! Dans l'enclos de Sultan Achmet, aux pierres blanches, aux arbres verts, sur un ciel lointain, quel matin de sérénité, de réconciliation avec soi-même ! Et le formidable soleil impérial qui tape sur les cimetières, hors les murs, quel solennel magique, de la solitude et de la mort ! J'ai vu un soir enflammé descendre sur le Bosphore, noyé de vapeurs rousses, comme la Tamise en juillet, mais une Tamise hérissée de minarets, et se répandre en lames d'or sur une onde obscurément verte. Que n'ai-je pas vu ? Et la tempête dans le canal d'Otrante, et le petit port de Brindisi, tout paisible, tout provincial dans la nuit d'été, éclairée d'un fanal électrique, tandis que la mer se déchainait derrière les jetées et qu'on portait en hâte au prochain hôtel un Monsieur inconnu en train de crever ! Je ne vous parle pas d'Athènes, parce que je ne m'en sens pas encore digne. Ce que je note tout de suite, c'est combien il est admirable de voir le génie grec sortir peu à peu d'une grimace asiatique.

Cette grimace-là, d'ailleurs, elle est vénérable. Rien de plus beau que les dames mongoles du Musée de l'Acropole. Phidias a peut-être dévié l'hellénisme. Mais je m'arrête sur cette délirante pente. J'ai écrit une longue lettre à Cantacuzène². Vous et lui, voilà ce que j'ai vu de plus chic. Au fond, nous, vieux Français décomposés, ce qui nous intéresse toujours le plus, c'est l'homme, c'est le « moral » des choses.

Cher ami, j'ai reçu, de M. Victor Costin, de Jassy, un livre un peu idiot où il y a des choses peu justes sur la guerre et sur nous. J'ai répondu avec modération et fermeté. Je viens de recevoir un numéro de *Gandirea*, où il y a mon nom sous des phrases roumaines fort belles. Je me reconnais mieux dans la traduction transparente que vous avez su faire de mes mauvais comptes-rendus de leçons, devenus beaux et clairs grâce à vous. Je vous remercie

de m'avoir envoyé, dans votre lettre, les derniers.

Vous viendrez à Lyon : je crois que c'est à peu près fait. Je n'ajoute pas de commentaires, mais je suis très heureux. Je préciserai tout, sans doute à la rentrée, et je déclencherai les machins officiels.

Je suis heureux de ce que vous m'écrivez sur mes livres, mais je sens bien que j'ai encore beaucoup à travailler : ceci n'est pas une plate parole de faux modeste. Mais, en vérité, je souffre de ne pouvoir sortir tout ce que j'ai dans la peau : cela fermente en vain, et les ans passent. Ah ! Comme, je voudrais vivre six mois ou un an avec vous à Horez ! Je crois deviner dans votre lettre à ma femme que vous vous êtes rué dans votre thèse. C'est bien ! Je suis content ! On ne fait rien de propre que par résolution farouche, et on ne fait très bien que ce qui a commencé par vous embêter sauvagement.

Cher Opresco, ne nous oubliez pas auprès de nos amis Jonsco³. Nous sommes contents de les savoir bien logés, ou du moins logés convenablement, en attendant mieux. Dites-leur que leur sympathie cordiale nous est chère. Et comment va la fille de Grimm ? Je veux lui écrire bientôt.

Ma femme et moi, mon cher ami, nous vous envoyons toutes nos pensées d'affection.

Henri Focillon

Leitner m'a écrit de Sibiu une lettre en boche, très-gentille et très-comique. Son reçu est crevant, mais va très-bien comme ça. J'ai naguère envoyé des fonds au très aimable Sartiges, premier secrétaire à la légation, pour qu'il m'envoie les caisses de Sibiu par la valise. Mais il est en congé en France. J'espère que cela ne fera pas de retard, et que nous recevrons bientôt nos tessons. Vous seriez bien aimable, si vous n'avez rien à faire de plus pressant, un jour de promenade et de farniente, de passer à la maison Daeschner, pour vous en informer très sommairement. Merci. Je ne vous dis rien encore de votre belle étude sur Grigoresco (Car je suis sûr qu'elle est belle et qu'elle a fait sensation), car je suis

en train de la piocher. J'espère abolir ce rempart d'incompréhension qui me sépare de vos oeuvres, et, je finirai par savoir le roumain, assez pour le lire, du moins.

H. F.

Lyon, le 4 mars 1923

Mon cher ami,

Mon cher ami, j'ai, dans la ville la plus cléricale de la terre, fait célébrer le centenaire d'Ernest Renan, le vieil ami, le vieux patron de nos jeunesse. J'ai pris la parole devant deux mille chrétiens, au nom de l'Université, et il me semblait que l'histoire ancienne recommençait, mais à rebours, et que j'étais le païen livré aux bêtes. Eh bien, je les ai « eus ». J'ai commencé par leur jouer de la flûte, puis le leur ai fait avaler la muscade. Ils en titubent encore. Ah ! Je vous ai bien regretté, mon cher ami, et Jean Cantacuzène aussi. Mon discours était tout entier dans les demi-tons, dans les dessous. On va peut-être imprimer, mais ça n'est plus ça. J'avais, ce jour-là, l'accent sacerdotal, et j'ai répandu sur les fidèles toutes les bénédictions de l'athéisme, mais veloutées de piété. Du haut du ciel, je crois que Saint Ernest n'a pas été trop mécontent.

Au moment où je vous écris, vous êtes sans doute à Bucarest, et peut-être que ma lettre vous y rejoindra. Puis-je vous prier de présenter tous nos souvenirs fidèles à nos chers amis, et d'abord à M. et à Madame Cantacuzène, ainsi qu'aux Ionesco ? Iorga ⁴ est venu : c'est bien. Mais vous savez qui nous désirons encore, vous d'abord, et d'autres aussi, pour qui des honneurs et des amitiés se préparent. On agit malheureusement par *Facultés*, et, franchise l'enceinte de la mienne, je ne suis plus rien. Mais Guiart est, je dois le dire, fidèle à ses attachements. J'espère que j'aurai prochainement la joie d'avoir à Lyon mon hôte de Bucarest, et de le voir fêté comme il mérite de l'être. Je lui montrerai alors, et je vous montrerai quelque chose d'assez digne d'être vu par de tels yeux, — une *Pièce aux Cent Florins* meilleure

que celle du Monsieur de Jassy. Elle est venue dans mes mains par un concours de circonstances qui prouve hautement le bonté du Père Céleste !

M. Auger père m'a fait tenir, de la part de son fils, les deux admirables tomes de la Bibliographie Roumaine et le beau livre de Romesdorfer sur Suceava. Merci, mon cher ami, de ces documents admirables pour nos études : car je ne doute pas que je vous les doive. Mais dites-moi, je vous prie, si je dois remercier aussi les auteurs (pour Suceava, je vois que c'est M. Lapedato ⁵ à l'Académie ?

Je termine en ce moment un petit article sur *l'Art Roumain*, de Iorga et Georges Balș ⁶. Je correspond avec le brave français de Sibiu, que vous avez si bien eng., un soir, là-bas. Enfin, toutes nos amitiés roumaines me sont chères et présentes. Je n'oublierai pas Liotard, à qui je dois une bibliographie du Pastel. Ce que j'ai dit de lui a dû faire tinter ses oreilles. Si on ne m'a pas raconté des histoires au quai d'Orsay, il doit être plus content.

A tous nos amis, au professeur Racovitza ⁷ et à son aimable femme, à mon cher Doyen N. Banescu ⁸ et à Madame Auger, enfin à tous, nos pensées d'amitié, n'est-ce pas ? Et à vous, toutes nos affections, cher ami. Hélène vous salue cordialement avec une belle révérence française. Au revoir et à bientôt cher Docteur.

Henri Focillon

Décidément, je vous envoie ma lettre à Bucarest.

le 8 septembre 1927

Cher et bon Ami,

Voici votre conclusion, que j'ai lue avec grand plaisir et que je vous remercie d'avoir eu la gentillesse de m'envoyer. Comme ça, je n'ai pas le désagréable sentiment du « pendent opera interrupta ». D'un bout à l'autre, votre livre ⁹ est d'une solidité magistrale, les dessous sont établis avec infiniment de soin et d'autorité. Je vous prédis un vrai succès. Je suis très-alléché aussi par ce que vous me dites de Caravage. Je me réjouis de penser que vous aller entrer avec décision dans cette éton-

nante vie et dans cette grande œuvre. Cet homme, ce sujet chauffent le sang. A des gars de notre sorte, il faut ces athlètes-là

Henri Focillon

Paris le 8 décembre 1928

Mon cher Ami,

Nous vous attendons avec joie. Mais je ne veux pas vous faire attendre mon sentiment sur les pages que vous m'avez envoyées : elles sont excellentes, et même remarquables. J'ai eu grand plaisir à les lire¹⁰. Je les ai notées, ça et là, de quelques rares observations : soyez convaincu aussi, je le dis en passant, que c'est de bonne langue française. Peu importe d'ailleurs, puisqu'elles vont être traduites dans le patois des Angles.

Vous avez fort bien fait de montrer l'unité de l'art populaire. Vous savez à quel point je partage votre sentiment, Nous n'avons remué l'Europe que pour bien dégager cette idée. *Néanmoins*, j'insisterais, à un endroit quelconque, par exemple vers la fin, où j'ai mis une croix en marge, sur le fait que :

Sur ce fond de thèmes communs, sur ce répertoire général, chaque communauté humaine, chaque groupe national met son instinct particulier. L'art populaire est un art décoratif. Mais un art décoratif n'est pas simplement une grammaire ou un dictionnaire de formules stylistiques, c'est aussi un certain traitement, d'accord avec un certain goût. Même en admettant, ce qui est vrai, que les techniques sont sensiblement les mêmes, et, d'autre part, comme nous l'avons montré que le bagage des formes constitue un fonds commun, l'interprétation de la matière, le groupement, le rythme, la tonalité de la gamme sont de l'ordre des variables. C'est dans ces nuances qu'il faut chercher sans doute la « qualité » des milieux, l'aptitude des races. Et c'est ce double aspect que doit, à notre sens, présenter une étude d'un art populaire déterminé. Il est une expression humaine générale, il est aussi une langue modelée pour ses besoins par certains groupes, etc.

Je vous dis ça, cher Ami, parce que je le pense, et puis parce qu'il faut éviter l'unilatéralisme. Enfin votre livre doit avoir du retentissement en Roumanie, et il faut ouvrir l'œil. Peut-être même faudrait-il faire intervenir un développement de ce genre un peu plus tôt, vers la page 8. Enfin vous verrez.

Je n'ai pas encore étudié la liste des clichés. Ces derniers quinze jours, j'ai fait quatre articles, dont un, idiot, pour *Mouseion* : n'est-ce pas que je suis bon ? J'ai la tête un peu brouillée. Ma femme va passer huit jours à Lyon. Je vous embrasse cordialement.

Henrifoc

Paris, le 4 Avril 1930

Mon bon Ami,

Votre lettre est très-jolie, et vous écrivez comme Monsieur Drouet. Elle est bien affectueuse aussi, et j'ai double plaisir. Je vous écris à Genève, où vous êtes sans doute de retour. J'ai entrevu Saint Nicolas. Il a eu la vraie gentillesse d'amitié, ne passant que vingt-quatre heures à Paris, de sauter chez nous pour nous dire bonjour. Ma femme était à Lyon, d'où elle revient demain soir. Iorga a quitté ma demeure à huit heures et demie environ, après avoir peint un large tableau de son Amérique, dont il est enchanté. Je n'ai même pas pu, comme les interlocuteurs des dialogues de Platon, intercaler un « oui, par Jupiter ! » ou « Non, certes, o Socrate », car il a tout enfilé d'un seul dactyle, sans reprendre haleine. C'est ce qu'on appelle être plein de son sujet. J'en avais regret, car j'avais des choses à introduire dans son monologue. Il partait pour Turin, puis pour Venise. Mais d'Oxford il n'a pas été question. Il m'a d'ailleurs paru dans des dispositions excellentes, en pleine euphorie. Je ne sais que vous conseiller. Si vous pouvez être renseigné sur son séjour à Bucarest et son ampleur, vous arrangerez votre voyage. Mon bon Ami, c'est insupportable, je le sais bien. Mais je vous conjure d'être patient et gai. J'espère vous écrire bientôt. Je suis un peu soucieux de ce que vous me dites de votre santé. Ah !

Que je souhaite le changement de votre rythme ! — Et du mien aussi, car ma vie est à peu près folle. J'arrange mon voyage d'Espagne, mais je ne sais trop si je pourrai partir aussi vite que je le pensais. Les thèses de doctorat pleuvent, etc. Tous cela recule des besognes indispensables. Mais la nuit dernière, sans rien écrire, j'ai pu avancer mes petites idées sur la mesure du temps. Cela prend corps.

Je confie à vos bons soins la lettre à Ghița que j'écris enfin, mais j'ai oublié totalement l'adresse. Je sais seulement, comme le type de Courte-line, que c'est un n° 14. Renseignement bien insuffisant pour faire courir l'Europe à une lettre. Je ne sais comment faire. Enfin le voici : vous l'assaisonerez, sur l'enveloppe, de précisions, et même d'un timbre. Mille pardons. Mais lisez-la aussi.

Cher Seigneur, je vous embrasse fraternellement. Si vous pouviez venir ici avant mon départ ! Mais je crois que cela ne sera pas.

Henri Focillon

J'ai reçu une lettre charmante de Baud-Bovy. C'est un bon cœur, un chic ami. Mon vieux, j'ai bien compris, n'est-ce pas ? Un doute m'assiège. Je vous connais tous. C'est bien Ghița qui m'envoie son tableau ?

New Haven, Conn. le 11 Mai 1933

Bien cher Ami,

Si j'en juge d'après le temps que votre bonne lettre a pris pour nous parvenir (un mois), celle-ci, après avoir traversé les mers, les montagnes et les fleuves, vous parviendra à son tour peu d'instants avant votre départ de Bucarest pour les vacances. Mais je tiens à vous envoyer d'ici, ne fût-ce qu'un bref billet pour vous donner signe de vie et d'amitié : ainsi les voyageurs agitent dans le lointain une étoffe blanche au bout d'un bâton. Nous avons eu aussi de vos bonnes nouvelles par Ada, lors de votre passage à Paris. Alors vous vous rendiez sans doute en Espagne. J'aimerais connaître vos impressions de là-bas, et savoir comment s'est passée la réunion madrilène. Sans doute au milieu des terribles soucis qui agitent tout ce qui pense.

Jamais l'histoire humaine ne s'est agitée sous un ciel plus triste. Espérons qu'il y a tout de même une sorte de soleil là-dedans. Ce salaud de Hitler ! Enfin, tant mieux, on voit clair.

Je travaille ici beaucoup. En dehors de mes quatre leçons, je réunis les étudiants deux heures de plus, pour mieux les posséder. Mon temps est trop scandé pour que je puisse faire de longs voyages. Mais je suis allé plusieurs fois à New York, bien entendu, et j'ai été voir mes amis de Harvard.* Peut-être ferai-je un saut jusqu'à Philadelphie, où ma chère femme est actuellement en train de haranguer un meeting de dames amies de la France pendant la guerre et aujourd'hui encore. Nous avons fait plusieurs longues promenades à la campagne, et j'ai ouvert sur tout des yeux avides. Je ne vous parle pas des musées et des collections : malgré mon assiduité, je suis écrasé par le nombre, et il faut un volume pour vous dire seulement Boston, le Fogg Museum et le Metropolitan. Nous feuilleterons ensemble mes souvenirs, auxquels vous m'aidez à rendre les couleurs et l'accent de la réalité.

Ma femme m'a, entre autres, rendu l'inappréciable service de me faire pénétrer un peu dans la vie américaine par ses amis. J'ai vu des survivants des âges éteints, le XIX^e siècle en chair et en os, un vieillard de 94 ans qui vit dans une grande belle pièce à peu près nue, uniquement décorée du portrait d'Abraham Lincoln. Il a voté pour lui. Il lui a serré la main. Il s'est battu dans les troupes du Nord contre les esclavagistes, il y a soixante dix années. C'est un vieux juif, paisible et honoré dans sa vieillesse, qui a commencé par vendre au panier dans les rues de New York, parce qu'à son départ, les autorités prussiennes (il venait de Prusse) lui avaient pris tous ses sous. Heil Hitler ! J'ai la tête tellement remplie de ce misérable que son nom tombe de ma plume, qui n'en rougit pas. J'ai vu la diversité des origines fondue dans un métal unique, et la force d'un milieu énergétique créer une puissante sorte d'hommes. J'ai saisi la façon dont vivent les bourgeois,

* Faites attention à ceci : c'est une faute de français.

à la ville et aux champs, avec harmonie, ma foi, avec une simplicité de mœurs, dans le solide du confort, qui, je l'avoue, m'a plu. Il y a peut-être la une légère atonie intellectuelle mêlée à la mélancolie de la prospérité, — mais le tonus de l'esprit est ailleurs, dans des universités indépendantes et rivales. Quant à la prospérité. — eh bien, c'est quelque chose qui passe. Car la dépression n'est pas une invention de journaliste. La crise universelle se fait sentir ici depuis 1929, et elle a des conséquences psychologiques que l'on peut mesurer à l'échelle du bonheur qui l'a précédée. Une femme intelligente m'a dit : « Nous ne soupçonnions pas que nous étions si heureux et que nous avions une telle importance dans le monde ». Fermeture d'écoles. Fermeture de laboratoires. Fonctionnaires attendant des traitements en retard, du moins dans le Middle West. Mais il me paraît qu'il y a toujours ici un puissant voltage d'énergie, et certainement un avenir historique plus large encore que le passé. On dit les politiques médiocres, exclusifs, et la jeune élite découragée de rester à la porte des emplois. Autour de moi, les jeunes ont de la force, de l'allant et une curiosité qui s'étend à tout. Je passe beaucoup de temps, en dehors de mes cours, à répondre à leurs questions de omni re scibili et quibusdam aliis. Cette fringale est magnifique.

Voulez-vous mon avis ? Ce grand pays est romantique, et c'est ce qu'il a de beau. Il anticipe et il démesure. Le temps lui est matière trop courte, et l'échelle de l'homme lui est insupportable. J'en eus le pressentiment à l'arrivée en voyant se dessiner vaguement dans la brume les monstres de Manhattan, ces buildings énormes et inutiles, nées d'un jeu de l'imagination autant que d'un trop-plein de force et des exigences du terrain. Il m'apparut qu'ils définissaient peut-être un certain passé de l'Amérique, son rêve asiatique et romanesque... Nous raisonnerons là-dessus. Quel article on pourrait faire, si le temps était aux articles ! J'ai encore un million de choses à vous raconter, mais je laisse à ceci les proportions d'une brève lettre. Portez-vous bien et aimez-nous tou-

jours. Et surtout, quels que soient les embêtements sauvages de la vie, pensons que le monde a besoin de nous, et que c'est là une forte raison de respirer avec régularité, avec contentement. Dites bien nos pensées fidèles à tous nos chers Amis. Je pense beaucoup au professeur et à Costică. Au revoir, Dace, je vous embrasse de tout mon coeur. A bas Hitler ce pion ténébreux !

Henri Focillon

School of Fine Arts Yale University.
New Haven, Conn. le 31 Août 1940

Bien cher ami,

Nous avons eu vos lettres à notre retour de l'Amérique du Sud. Merci du fond du coeur, de nous avoir donné le réconfort de votre affection. Vous savez que c'est une de ces forces profondes qui aident à vivre. Elles nous sont bien nécessaires, quand les jours terribles succèdent aux jours terribles et qu'il faut nous rendre pour rester debout dans la tempête. Après la défaite de notre pays, nous sommes angoissés par les périls et par les sacrifices de la Roumanie. Ai-je besoin de vous dire nos pensées ? Elle nous reportent cruellement aux jours heureux de nos voyages en Ardeal, à la petite maison de Cluj, aux Amis qui nous entouraient à l'Université. Nous ne sommes pas de ceux qui ne pensent qu'à leurs propres ruines. Tout ce qui nous est cher est nôtre, et aggrave notre malheur. Il pèse d'un poids effrayant sur mes épaules, mais il n'arrache pas toute confiance de mon coeur. Mon ami, nous verrons revivre notre jeunesse et ce magnifique songe du monde que nous avons formé. Il était lumineux et raisonnable. L'autre est absurde. Ce qui est absurde n'est pas viable. Et bien que l'homme soit à la fin un être absurde et vivant, ses entreprises ne valent que dans la mesure où elles touchent par quelque côté la raison. Mais je pense que nous entrons dans les plus mauvais jours et qu'ils peuvent durer.

Je ne vous parle pas aujourd'hui de nos voyages en Amérique du Sud. J'ai trouvé là-bas ce que je cherchais et agi comme je le devais. Même une

action limitée et rapide peut avoir son prix. Aujourd'hui tout sert. Il subsiste une France extérieure, et aussi une France à la fois idéale et vraie à laquelle il nous faut donner tous nos soins, tout notre amour. Je crois que je ne cesserai pas de lutter pour la maintenir. Il y a encore de la besogne ici. Nous restons sûrement cet automne à Yale. Et puis j'attends les instructions du Collège de France. On me propose ici un poste de research fellow à Washington. Le temps nous dure de notre pays. Les dernières nouvelles d'Hélène remontent aux derniers jours de juillet. Elle s'apprêtait à quitter un petit pays du Midi pour regagner Paris avec les siens. Depuis, les communications sont interrompues. Ada est dans un autre coin du Midi, en zone libre, avec sa fille et ses petits enfants. Son gendre

n'est pas avec elle, mais non loin, avec un général auquel il était, je crois, attaché. Ma femme est admirable de force morale et de patriotisme. Et moi, je tiens. Les réveils du matin, après l'évasion artificielle de la nuit, sont affreux. L'action, le désir, remettent l'homme d'aplomb.

Dites à notre maître⁴ que je l'aime et l'admire plus que jamais. Tant que de tels hommes seront plantés debout, comme lui, en pleine tempête, espèces de menhirs indestructibles, nous avons le *devoir* d'espérer. Dites nos tendres amitiés à Costică et à Linica, que nous aimons de tout coeur. Que ne pouvons-nous nous serrer avec vous contre ces bons Amis ! Nous vous embrassons fraternellement.

Henri F.

Notes

¹ HENRI FOCILLON était directeur du Musée des Beaux-Arts de Lyon.

² JEAN CANTACUZÈNE (1863–1934), bactériologue roumain, professeur à la Faculté de Médecine de Bucarest, amateur d'art et collectionneur érudit.

³ CONSTANTIN IONESCO-MIHĂEȘTI (1883–1963), microbiologue roumain, professeur à la Faculté de Médecine de Bucarest, directeur de l'Institut Cantacuzène, amateur d'art et bibliophile réputé.

⁴ NICOLAS IORGA (1871–1940), illustre historien roumain, professeur à l'Université de Bucarest.

⁵ ALEXANDRE LAPEDATO (1876–1954), historien roumain, professeur à l'Université de Bucarest.

⁶ GEORGES BALȘ (1868–1934), architecte et médiéviste roumain.

⁷ EMIL RACOVITĂ (1868–1947), biologiste roumain, professeur à l'Université de Cluj et de Bucarest.

⁸ NICOLAS BĂNESCO (1878–1971), byzantinologue roumain, professeur à l'Université de Bucarest et de Cluj.

⁹ Géricault, Ed. « La Renaissance du Livre », Paris, 1927.

¹⁰ *L'Art du paysan roumain*, Londres-Bucarest, 1939.

1. What is understood by the notions "urban folklore" and "new folklore" in American ethnology?

In the first place, we do not use the terms "ethnology" or "ethnography" in the same senses as you do. We speak usually just of "folklore" and "folklife" studies, embracing all the oral traditions, customary traditions, and material or artistic traditions. Despite this very broad view, however, most American folklorists — including myself — find themselves teaching in departments of English language and literature.

In my view, all kinds of *folklore* (verbal traditions) and *folklife* (customs and material traditions) are constantly renewing themselves and undergoing changes in the process of oral transmission or person-to-person communication. Therefore, all folklore is "new" in the sense that it exists only in the countless variations that live in people's words, actions, and creations.

Still, I think we can distinguish the old traditional themes in folklore from recent innovations. Children's games offer an excellent example of this. While many elements of games are very old — the songs, rhymes, performance patterns, and basic concepts of acting, fighting, hiding, chasing, etc. — other elements are quite new. They may be borrowed from current television shows, news events, or the activities of personalities who are in the news. Another example may be found in folk medicine, since very old systems of curing diseases (such as the application of curative potions in trees, or with a certain finger or a particular kind of twig) may be transferred to the use of modern manufactured substances, like aspirin or cough syrups.

"New" folklore may develop to fit current needs, and "new" folk groups may also take shape. In the world of modern computers, for instance, a special camaraderie has developed among

"URBAN FOLKLORE", "FOLKLIFE", "FOLKART", SOME THOUGHTS OF PROF. JAN HAROLD BRUNVAND*

(An Interview by Olga Micu)

the workers who build, service, and use these technological marvels. Their new folklore takes such forms as dialect and jargon, nicknames, computer graphics and games, anecdotes, even irrational beliefs and superstitions.

"Urban" folklore is just a way to refer to the new folklore which seems to be most typical of the city environment. We may find it in schools and universities, offices, factories, stores, the military services, virtually anywhere that people regularly interact and communicate in a face-to-face manner. One of my favorite assignments to students in a beginning folklore class is to ask them to discover what folklore of this kind exists in a business or job with which they are familiar, and I have had some excellent collections from places like hospitals, ski resorts, laboratories, and (of course) the university campus itself.

My most recent interest in this area has been with "urban legends" — believable stories, told as true, with an urban setting and many circumstantial details of time and place, which are in fact completely false and wholly folklore. Many people firmly believe such stories about alligators living in the sewers of New York City, a rat fried up with an order of chicken in

* One of America's leading folklorists, Jan Harold Brunvand is professor of English at the University of Utah, Salt Lake City. He has published widely in all the major folklore journals and is the author of the standard introduction to American folklore, *The Study of American Folklore*. He was elected a fellow of the American Folklore Society in 1974 and served as editor of

the prestigious *Journal of American Folklore* from 1976 to 1980. He is the author of the successful book *The Vanishing Hitchhiker, American Urban Legends and their Meanings*. He travelled a lot in Romania, publishing interesting studies on Romanian folk art and architecture. Some of his contributions were published in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.

a restaurant, poison spiders living in a woman's hair, a maniac with a hook in place of a hand attacking some young lovers, someone caught in public in the nude, and many many more. I have written a book to show that about three dozen of these stories are indeed folklore, and discussing the meanings of the urban legends. It will be published in October under the title *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*.

2. What is the relationship of these notions to the idea of *Kitsch*?

The term "Kitsch" implies an inferior, debased, cheap and worthless kind of pseudo-art, unworthy of our attention. I really do not think a student of folklore (or ethnography, if you prefer) has any business making such value judgements. Our concern should be to record, to classify, to interpret, and to attempt to understand elements of the folk tradition.

However, I understand the dilemma of having to deal with commercially altered or made-up folklore; in fact, we even have a special term for it in America — "Fakelore". Fakelore is personified in the United States by the figure of Paul Bunyan, the supposed giant hero of the lumberjacks (logging workers, foresters etc.). Nearly every American who has not studied folklore will tell you that Paul Bunyan is genuine American folklore; and every American folklorist will tell you that Paul Bunyan was simply made up by some journalists and other writers and misrepresented to the public as the authentic Folk tradition.

What most American folklorists have done about Paul Bunyan is to admit that the character has captured the attention — even the affection — of a great many people, but it is still *not* the same thing as the unselfconscious native folk tradition of the oldtime loggers. One is *fakelore*, the other *folklore*.

What has also developed recently in American scholarship is the study of Popular Culture, the commercialized, mass-produced, media-influenced, widely accepted level of culture that is neither "folk" (passed on by informal oral tradition) nor "high" (sustained by the best educated minds of the time).

We now have Popular Culture associations, special journals for studies of popular films, music, arts, etc., and even university courses and research centers in popular culture. The belief is that the study of *any* aspects of a culture is a key to understanding behavior.

While I would like to be completely broad-minded and objective about folklore, kitsch, and popular culture, I must admit that I much prefer the natural traditional lore that people share to any altered or "improved" version performed by folk imitator or professionals. But I do include new folklore, urban folklore, college folklore, and the like in my concept of traditional lore. I think that if we were to study only the oldest traditional folklore — at least in the United States — folklorists would soon be out of business.

3. In the American system of higher education, what is the program by means of which specialists in folklore or folk art are trained?

I don't believe any American students go to the university to become folklorists; they tend, rather, to discover the subject by chance, as in fact I did when I was an undergraduate majoring in journalism. Most American state universities and colleges have from one to three basic courses in folklore: Introduction to Folklore, American Folklore, The Folk Narrative, Ballads and Folksongs, or the like. Very few universities offer a major concentration in folklore at the undergraduate level.

Students who become interested in specializing in folklore have a number of possibilities. First there are a few great and long-established programs specifically leading to a Master's or Doctor's degree in Folklore — Indiana University, University of Pennsylvania, University of California (Los Angeles), and University of Texas (Austin) are the best. Several newer programs exist at such universities as University of California (Berkeley), Western Kentucky State University, and University of North Carolina. There are also some folklore programs at Canadian universities.

Most courses of study in folklore for MA or PhD degrees include work in folklore theory, field methods, folk-

lore of various culture groups, bibliography and research methods, and perhaps ethnomusicology. The thesis or dissertation is expected to be an original project in folklore research, and graduate students in the United States now quite frequently attend professional meetings and present papers on their work. Some graduate students are able to carry on research abroad with Fulbright or other scholarships.

Since there are limited opportunities for positions as teaching folklorists at universities — and there are very few independent folklore research institutes (as in Europe) — recently the holders of advanced degrees in folklore in the United States have started to seek positions with museums or perhaps as “state folklorists”. There has been a trend in the past decade or so for individual states (Pennsylvania, Florida, Tennessee, Utah, etc.) to hire a folklorist in the same way they might hire historians, archeologists, or geologists. The state folklorist’s functions would include planning and directing folk festivals, arranging exhibits of folk arts and crafts, bringing folk performers to the schools, coordinating research and publication in that state’s folklore, and preserving examples of older folk artifacts in danger of destruction (such as pioneer log cabins).

As the author of several textbooks in American folklore, I am very much in favor of at least one course in folklore as part of any university student’s general cultural enrichment. This is not for the purpose of training more folklorists, necessarily, but just to make people aware of the depths of their own culture and the on-going nature of folk traditions.

4. How may we influence or form public taste in the domain of art, folk art in particular?

I am not sure that a folklorist should try to influence the public’s taste, any more than a linguist should attempt to legislate “correct” usage in speech or writing. As scholars, I think our primary function is to interpret and understand tradition, not to attempt to control or influence it.

Still, I do believe that students of folk art have an obligation to collect

and preserve the finest examples of tradition and to explain, in their studies, what makes them so. To the extent that in our writings and teaching we show the public some of the best that their folk heritage contains, then perhaps we can help mold tastes.

But changes in tradition — I strongly believe — are inevitable, and it is our business to study the new and different as well as the old and stereotyped elements of tradition.

Recently in the United States much interest has developed in what is called “applied folklore”. This is an attempt to systematize the possible relationships of folklore to other fields. In particular, the people interested in applied folklore want to discover how a knowledge of folk traditions may help other professionals in their work. For instance, a doctor, nurse, or public-health official should know about the folk-medical traditions of native population they are serving. Or a person designing a factory, schools, or apartments should know the workers’ or residents’ traditional ideas about use of space, placement of different units, proximity of other people, etc.

With regard to taste in folk arts, “applied folklore” might indicate themes in music or plastic arts suitable for development by the professional designer or artist. We might also reward the folk artists who can no longer make a decent living from their products (i.e. baskets, quilts, or wood carvings) with some kind of subsidy or at least an outlet for their work.

Finally, the folklorist may have a role in festivals of folk music, dance, or other performances — to select and bring together the most traditional performers, introduce them to a wider public, try to explain their art in terms the non-traditional member of the audience can understand, and in general appreciate the value of what they are doing.

In the end, however, if the public prefers rock music to folk music, or electric blankets to quilts, or plastic bags to baskets, there is little a folklorist can do to stem the tide of such tastes. *Then* I would point out that there are also some “folk” elements

in rock music, and I know urban legends that deal with both electric blankets and with plastic bags. Folklore marches on!

5. What is the future of folklore in a highly-developed post-industrial society?

The same as it has been in any society preceding — very bright. Since I believe in modern folklore, how can I not believe in future folklore? No major phenomenon that I have witnessed in my career as a folklorist has failed to generate some new examples of folk tradition.

Examples of this are limitless. When the Three-Mile Island Nuclear facility broke down, there was almost instant folklore about it. (I heard a paper on this topic at the meeting of the American Folklore Society last fall). The eruption of Mt. St. Helens in Washington yielded folklore, including some new variants of the Vanishing Hitchhiker in which the rider supposedly predicted the eruption before vanishing from the car. The election of a former film star as the president of the United States has not failed to produce much folklore — jokes, sayings, anecdotes, nicknames, etc. But also every former presidency (at least in my experience) has also been the target of folk commentary in various forms.

We have a special sub-branch of modern folklore dubbed “Xerox lore” — traditional texts, such as parodies, notices, cartoons, and the like — duplicated on office copying machines and passed around. There are at least three books already analyzing Xerox lore and several articles.

But, of course, the old traditional folklore may not have such a bright future. Ballads, riddles, proverbs, fairy tales, rituals, dances, and costumes may all fade away. They *may*, but so far they have not, even in the United States. I have had students collect scraps of old English ballads they heard parents or grandparents sing and which they now sing to their babies. Proverbs are still used in everyday speech, as well as in editorials and advertising. Fairy tales live mostly in books, but jokes, anecdotes, and urban legends take their place in current oral tradi-

tion. In my state of Utah quilting — a traditional pioneer craft — is very widely practiced. True, many quilters now use synthetic materials and sewing machines, but I’m sure the pioneer women would have done the same if they could. And there is tremendous interest now in natural foods, traditional medicines, organic farming, and all kinds of crafts. Somehow the old folk traditions have a way of surviving and adapting to modern trends, and I expect this to continue for a long time to come.

6. What are your research plans when you return to the United States?

When I return in September to the University of Utah I will no longer have the luxury of unlimited time for research and writing that I have enjoyed for seven months here in Romania. I will begin teaching late in September, and our school year runs until early June. I teach two courses each quarter for three quarters of each year. This fall my classes are American Folklore and Folklore of the American West.

In October there is the annual meeting of the American Folklore Society to attend; this year it is in San Antonio, Texas, and I am to be a commentator on a panel of papers concerning East European folklore. My book on urban legends will be published also in October, and I expect to receive many letters and telephone calls concerning it, all of which I must keep track of as I am planning to write a sequel.

In my spare time, of course, I will work on my book concerning the exterior traditional house decoration of Romania.

7. Do you have any plans to return to Romania?

Not plans, yet, but *hopes*. My idea is to come back in about one or two years on the occasion of the publication of my book on Romanian houses. I would like to thank all the people who helped me with it by inviting them to a big party here in Bucharest, perhaps at the Village Museum. Then (depending on the time of year) I would like to either go skiing in the Carpathians or go fly fishing for trout in a mountain stream.

La commémoration du centième anniversaire de la naissance de Georges Opresco

CHRONIQUE

Au mois de novembre 1981, l'Institut d'Histoire de l'Art célébrait le centenaire de la naissance de Georges Opresco, historien de l'art et personnalité culturelle de renommée mondiale, fondateur (1941) de l'Institut d'Histoire de l'Art et son premier directeur (jusqu'à sa mort, en 1969).

Le 29 novembre 1981 une commémoration avait donc lieu au siège de l'Institut avec la participation de nombre de ses anciens élèves, d'historiens de l'art, de chercheurs dans le domaine des sciences humaines, de personnalités marquantes de la culture. Cette commémoration avait lieu sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques et, bien sûr, de l'Institut d'Histoire de l'Art. La personnalité et l'œuvre de Georges Opresco y furent évoqués par quelques uns de ses anciens élèves ou proches collaborateurs. Ainsi, le pr. Vasile Drăguț — en sa qualité de directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art et recteur de l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » — prononça une allocution sur Georges Opresco, promoteur, organisateur et chef d'école dans l'activité de recherche d'histoire de l'art en Roumanie; Mircea Popescu évoqua la figure de Georges Opresco — créateur d'école dans l'histoire de l'art dès les premiers temps de son professorat et mentor du développement de la recherche méthodique dès les premières années du séminaire d'histoire de l'art à l'Université de Bucarest où ses premiers assistants et étudiants en témoignèrent par leurs études dans la revue *Analecta* et la collection d'ouvrages monographiques; Theodor Enescu, à son tour, brossa le portrait d'Opresco en tant qu'éminent représentant d'un esprit universitaire de bonne tradition et des valeurs morales des sciences humaines; le docteur Ștefan Berceanu mit en lumière le rôle de catalyseur culturel joué des années durant par Opresco dans les milieux culturels roumains comme animateur du goût pour les arts et leurs valeurs classiques; Simion Alterescu rappela l'intérêt constant témoigné par l'historien de l'art à tous les autres arts — au théâtre et à la musique tout particulièrement; Dan Grigorescu se pencha sur le critique d'art, sur son zèle toujours actif dans le développement de la culture et sur sa passion pour l'éducation du goût artistique. Dan Hăulică enfin, président de l'Association Internationale des Critiques d'Art, traça le portrait global de la personnalité si complexe de Georges Opresco, insistant sur l'efficacité de sa présence dans la vie culturelle des diverses époques traversées en offrant plus d'une fois l'exemple de son engagement responsable dans les problèmes majeurs de la culture roumaine. Il évoqua en même temps les illustres relations internationales entretenues par Opresco avec quelques unes des plus grandes figures du monde européen de la culture ainsi que son éminente contribution au prestige intellectuel international de la Roumanie.

À l'occasion de cette commémoration une exposition fut organisée dans le hall de l'Institut d'Histoire de l'Art, comprenant des notes manuscrites d'Opresco et des livres de sa propre bibliothèque

portant des dédicaces autographes (Bergson, Valéry, Unamuno, Th. Mann, Focillon, Le Corbusier, G. Murray, etc.), sans oublier les nombreuses dédicaces de ses élèves et collaborateurs.



En novembre 1981 toujours, la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie organisa une exposition de documents, manuscrits et photographies attestant la personnalité complexe de Georges Opresco, depuis l'époque de ses études universitaires jusqu'à celle de secrétaire de la Commission de Coopération Intellectuelle de l'ancienne Société des Nations à Genève et à celle de professeur d'université, d'historien et critique de l'art. En systématisant et commentant des matériaux nombreux, Radu Ionescu — organisateur de l'exposition et auteur de son catalogue — réalisait la biographie intellectuelle d'Opresco, une biographie hautement représentative du dynamisme culturel de tout une époque en ce vingtième siècle de l'histoire roumaine et européenne.



Le centenaire Opresco était aussi l'occasion pour une initiative des plus heureuses : la réédition systématique des écrits du maître. Parmi les premiers ouvrages de celui-ci qui devront entrer sous presse se trouveront une nouvelle édition — dont l'annexe bibliographique sera portée à jour — de *Pictura românească în secolul al XIX-lea*; une nouvelle édition (en roumain, pour la première fois, ainsi qu'en français) de son livre devenu classique, *L'Art du paysan roumain*; un recueil de ses écrits de critique d'art réunis sous le titre de « Viața artistică între cele două războaie » « La vie artistique entre les deux guerres » ainsi qu'une anthologie de l'abondante correspondance reçue par Georges Opresco de Henri Focillon (près de 400 pages couvrant plusieurs décennies.)

Theodor Enescu



L'Assemblée Générale du Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), 6–11 septembre 1981, Zurich.

La Roumanie y était représentée par le dr. Răzvan Theodorescu, membre titulaire du CIIIA et président du Comité National Roumain au CIIIA. Le but principal de cette rencontre des représentants des pays membres du CIIIA était non seulement d'analyser les progrès accomplis dans la recherche du domaine depuis la dernière assemblée générale (Bologne, 1979), mais aussi d'établir définitivement la liste des thèmes du XXV^e Congrès International d'Histoire de l'Art qui aura lieu à Vienne en septembre 1983. Établi à la suite de débats, le programme du futur Congrès comprend 8 sections pouvant intéresser par les thèmes fixés la totalité des historiens de l'art d'Europe et d'autres continents. Ces sections sont les suivantes : 1. *Vienne et le développement de la méthodologie dans l'histoire de l'art*; 2. *L'histoire de l'art et la psychologie*; 3. *Région, école, atelier : le problème de la classification dans l'histoire de l'art*; 4. *Moyens d'accéder à l'œuvre d'art : trésor, salon, exposition*; 5. *L'Europe et l'art de l'Islam aux XV^e – XVII^e siècles*; 6. *L'art en Europe vers 1300*; 7. *Vienne et le baroque européen*; 8. *Vienne et l'architecture du XX^e siècle*.

À l'occasion de l'assemblée générale du CIIIA — hébergée admirablement par le prestigieux Institut Suisse d'Études d'histoire de l'art à Zurich, dirigé par le dr. Hans A. Luthy — avait aussi lieu le Colloque international « Relations entre le style, les techniques et les matériaux », jouissant de la participation de spécialistes bien connus d'Europe, du Japon et des E.U.A.

Răzvan Theodorescu



Les Travaux du XVI^e Congrès International d'Études byzantines, 4–9 octobre 1981, Vienne.

Ayant comme thème général « *La byzantinologie et l'an 2000. Rétrospectives et perspectives* », le Congrès en question — traditionnel et pluridisciplinaire (histoire, lettres, archéologie, art, linguistique, philosophie et musicologie) — comprenait trois sections consacrées aux arts figuratifs. Y furent débattus les thèmes suivants : « Fonctions stylistiques de l'art byzantin », « L'architecture byzantine », « L'Europe Centrale et Occidentale et la grécité postbyzantine. Production artistique et société ». Les rapports et les communications scientifiques de la première section étaient consacrés à la reconsidération de l'héritage hellénistique dans l'art byzantin, à l'art des régions « périphériques » du monde byzantin, à l'art au sein de la société byzantine, à l'iconographie, l'évolution de la mosaïque, icône, arts appliqués, enfin à la diffusion de l'art byzantin en Europe du nord, centrale et du sud-est, dans le monde musulman et au Caucase. Les débats de la seconde section portèrent sur l'évolution de l'architecture byzantine envisagée à travers ses relations avec la sculpture décorative ou bien avec l'urbanisation, de même qu'à travers les liens entre le village et la ville décelables en architecture. Dans la troisième section on discutait des aspects inédits dévoilés par la relation entre l'histoire sociale et l'histoire des arts dans le contexte du phénomène défini par Nicolae Iorga sous l'appellation de « Byzance après Byzance » et envisagé dans ses rapports avec le restant de la civilisation européenne. Les thèmes de cette section furent très divers, depuis la diffusion de certaines formes de peinture monumentale postbyzantine aux îles ioniennes durant le XVIII^e siècle

et ses contacts avec Venise, jusqu'aux icônes et broderies postbyzantines de Vienne, depuis les rapports entre l'iconographie et la théologie postbyzantine jusqu'à la tradition médiévale des manuscrits byzantins dans l'Italie de la Renaissance. C'est dans le cadre de cette troisième section que Răzvan Theodorescu présenta sa communication scientifique sur le « Maniérisme et premier baroque postbyzantin entre Pologne et Stamboul : le cas moldave (1600–1650) », dont la version amplifiée avait été publiée dans l'annuaire de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, soit *Études et Recherches d'histoire de l'art (SCIA), série Arta plastică*, tome 28, 1981, pp. 63–93.

R. Th.



La Première Session annuelle du Comité National Roumain de l'Histoire de l'Art (au CIIIA), 10–11 mars 1982, Bucarest.

Jouissant d'une excellente organisation au siège de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques sous l'égide de laquelle se sont déroulés les travaux de cette première session annuelle centrée sur le thème *Identité régionale et identité nationale dans l'art roumain*, la manifestation témoigna d'une large participation et d'une vaste audience en réunissant les représentants de la recherche scientifique du domaine, ressortissant aux trois centres plus importants de la vie culturelle roumaine, à savoir Bucarest, Cluj-Napoca et Jassy. Cela étant, la session rendait compte de l'ensemble des préoccupations et principales directions de la sphère de l'art.

Les travaux étaient ouverts par Ion Frunzetti, président de la Section de l'Histoire et Théorie de l'Art et des Lettres de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, qui fit l'historique du Comité National Roumain d'Histoire de l'Art et salua l'initiative et les efforts conjugués en vue d'organiser la session inaugurale de cette année ; dans ce contexte, il tint à souligner le rôle notable qui était revenu au président du Comité National Roumain, le dr. Răzvan Theodorescu.

La première communication scientifique fut celle de Ion Solcanu sur la « Reconsidération des débuts de la peinture murale extérieure de Moldavie et ses implications ». En partant de l'hypothèse d'une nécessaire période d'expérimentation précédant l'éclosion artistique de l'époque du prince moldave Petru Rareș — période datable au XV^e siècle —, s'efforçant de reconstituer la physiologie de ce temps en se fondant sur les observations des voyageurs étrangers visitant ces lieux aux XVI^e–XVII^e siècles et proposant comme chaînon entre les deux phases la peinture murale extérieure du monastère de Arbore, l'hypothèse présentée par I. Solcanu suscite, néanmoins, de nombreux points d'interrogation.

Dans la communication « Particularités stylistiques dans l'architecture et la décoration monumentale des Pays Roumains au XVI^e siècle », le pr. Vasile Drăguț s'occupant des influences exercées par les monuments arméniens et géorgiens sur les monuments roumains médiévaux, remarquait le décalage chronologique entre ces deux catégories d'édifices ainsi que la longue phase de préparation culturelle dont a bénéficié dès le XIV^e siècle l'art du sultanat d'Iconium capable d'assimiler une série d'éléments caucasiens. En partant de ces observations, le pr. Drăguț proposait une inter-

prétation toute nouvelle du phénomène abordé en signalant dans quelle mesure la présence de motifs et de modèles typologiques dans l'art médiéval roumain est explicable par leur utilisation ou adoption préalables dans l'art ture dans l'ambiance duquel travaillaient de nombreux artisans originaires des terres soumises ; de ce fait, la résistance politique des Pays Roumains se trouvait exprimée également, sur le plan culturel par cet appel au propre vocabulaire d'un art impérial comme l'était celui ottoman du temps respectifs.

Ioana Cristache Panait, se portant vers « Alba Iulia : témoignages d'architecture pour la continuité et l'unité roumaine », s'occupe des deux églises de la Métropole roumaine de Transylvanie, situées sur la colline de la citadelle de cette ville, en attribuant — à partir de nombreuses attestations parmi lesquelles aussi un document inédit — l'église triconque au voïevode Michel le Brave, alors qu'elle faisait tenir la seconde du XIII^e siècle en vertu d'analogies de style et de résultats archéologiques ; elle soulignait à la fois la signification historique de la typologie des monuments analysés.

Par sa communication scientifique sur « L'époque de Matthieu Basarab et son importance dans le contexte de l'unité et de la spécificité de l'art roumain. Considérations concernant quelques monuments sculptés en bois », Florentina Dumitrescu encadrait les iconostases de la dite époque dans la vaste sphère de l'art médiéval roumain en les situant au point de vue du style au carrefour du goût pour le géométrique, de la tendance vers le concret, de la pensée artistique conventionnelle et de certaine propension au réel ; elle soulignait notamment dans le cas des ouvrages d'art analysés une continuité nettement manifeste de l'époque de Matthieu Basarab à celle des princes Cantacuzène.

Envisageant « L'architecture au temps de Matthieu Basarab entre la tradition et l'esprit d'innovation », Cristian Moisesu — se maintenant par conséquent au même contexte chronologique et, pour une bonne part, aux mêmes problèmes — démontrait amplement les traits de spécificité et d'originalité des fondations religieuses de la dite époque, alors que Tereza Sinigalia analysait par le détail « La situation de l'ensemble de Strehaia dans l'architecture de la Valachie » en soutenant la thèse d'une nécessaire et opportune remise en question de monuments tenus pour bien connus mais qui, néanmoins, peuvent toujours offrir les prémisses de très complexes réévaluations historiques.

Dans sa communication « Innovation dans l'art moldave du XVII^e siècle », Răzvan Theodorescu dressait dans une généreuse perspective culturelle tout un univers artistique et embrassait non seulement le fait d'art envisagé dans son évolution mais encore une gamme entière d'aspects du XVII^e siècle roumain — politiques, sociaux, d'érudition, etc. — en faisant valoir à travers eux le contraste existant à cette époque entre l'esprit moldave innovateur et celui, valaque, traditionnel. En parlant des sources qui ont nourri l'innovation moldave, Răzvan Theodorescu rappelait le maniérisme et ses prolongements dans l'Europe centrale — et de l'Est, l'art des icônes russes, l'art islamique récupéré entre autres par le sarmatisme polonais, le premier baroque classicisant polonais et relevait la modalité dont toutes ces sources ont été fondues dans une synthèse originale, expression d'une époque d'épanouissement culturel.

Par ses « Remarques sur la composition de la peinture brancovan précoce », Corina Popa mettait en valeur les traits attestant l'agencement d'un style propre dans l'art des maîtres-peintres Constantin et Ioan — actifs à l'Eglise « Doamnei » (de la Princesse) de Bucarest et relevait avec pertinence les valeurs formelles et la géométrie intérieure de la décoration murale qui pare le monument bucarestois.

Anca Vasiliu dissociait finement les implications de son sujet, « L'allégorie à l'époque brancovan : prémisses iconographiques dans la définition d'un style », en poursuivant de près la mise en lumière des relations entre la littérature et la peinture du temps.

L'espace artistique postmédiéval transylvain était abordé par deux orateurs : Nicolae Sabău, avec « La turcomachie dans la sculpture baroque de la Transylvanie au XVIII^e siècle » ce qui lui facilitait l'analyse iconographique de l'art transylvain à la dite époque et de ses bases socio-politiques, et Marius Porumb, avec « Contributions concernant la peinture roumaine de la Transylvanie au XVIII^e siècle », faisant valoir les interférences de celle-ci avec la peinture valaque.

« Patriciat » et monuments urbains de la Moldavie et de la Valachie d'avant 1800 » fut le thème développé par Eugenia Greceanu en exposant une ample analyse des programmes architecturaux propres à la bourgeoisie aisée des Principautés Roumaines de la longue époque concernée, classe sociale nantie d'un rôle notable dans la direction politique et administrative des habitats urbains ; Eugenia Greceanu s'attarda sur le cas de l'habitation bourgeoise, la caractérisant dans tous ses éléments composants particuliers.

Theodora Voinescu parla du « Portrait de famille dans la peinture murale des départements de Dolj et de Gorj (1750 — 1850). Incidences stylistique et sociales » en présentant un minutieux répertoire des monuments zonaux et en analysant les différents aspects découlant de la commande sociale.

Radu Ionescu enfin, dernier orateur à se pencher sur la longue période comprenant les XV^e — XIX^e siècles, s'occupa de « L'accueil roumain fait aux premières décennies du XIX^e siècle » au portrait européen dans une démarche chronologique et stylistique sur l'art du siècle passé en Roumanie, ce pendant que Mihai Ispir signalant des « Aspects concernant le goût néoclassique et sa manifestation dans l'architecture des Pays Roumains au XIX^e siècle », faisait valoir l'activité de l'architecte Stefan Emilian.

Les communications scientifiques centrées sur l'art du XX^e siècle cernèrent des thèmes divers, partant des questions relevant de la méthode dans la recherche et jusqu'à l'étude d'étapes chronologiques et de problèmes très strictement circonscrits à l'art roumain.

Amelia Pavel, dans sa communication sur « L'espace transylvain et l'art moderne », se penchait sur l'art de la Transylvanie, insuffisamment connu et étudié et dont le trait caractéristique est la coexistence — plus d'une fois dans la création d'un même artiste — du conservatisme et de l'ouverture au neuf ; d'où la nécessité, insistait l'auteur de l'allocation, d'adopter une méthode de recherche adéquate, dans l'esprit des études récemment entreprises par Werner Hoffmann, par exemple, sur l'art central-européen, méthode apte à permettre de transgresser la séparation

trop tranchante entre les aspects novateurs et ceux traditionnels en vertu de critères relevant du goût.

S'occupant toujours de l'art transylvain au début du XX^e siècle, l'exposé de Gheorghe Vida mettait en lumière des «*Éléments symbolistes, chez les artistes de la Transylvanie (1900 – 1925)*». Amenant dans le débat des noms de peintres comme Octavian Smigelschi, Vida Arpad, Ilans Bulhardt, Balogh Istvan, etc. – les uns fort peu connus –, l'auteur établissait des points de contact entre leurs créations artistiques et les différentes orientations du symbolisme européen.

Avec «*La réception du constructivisme dans l'élaboration de modalités particulières de l'avant-garde roumaine*», Andrei Pintilie montra que l'avant-garde existait en Roumanie en tant qu'état d'esprit dès avant la Première Guerre mondiale. Il suivit pas à pas les principaux moments du mouvement – expositions, œuvres référentielles, création de revues, rapports avec l'avant-garde internationale – et signala le mode spécifique de se constituer de l'avant-garde roumaine. Il releva tout particulièrement la contribution des constructivistes Marcel Iancu et M. H. Maxy, de Victor Brauner – au début de sa création – et de Corneliu Mihalăescu.

Sous le titre «*Géométrie et sensibilité dans l'art roumain*», Octavian Barbosa se proposa de définir le timbre particulier de cet art et le trouvait dans la subtile fusion des contraires : penchant vers le géométrisme et l'expression lyrique. Recueillis de Brănești aux artistes contemporains, des exemples nombreux lui servirent d'arguments en faveur de sa thèse.

Raoul Șorban se porta vers des questions de méthodologie dans la recherche sous le titre «*Quelques considérations historiographiques sur l'identité nationale dans l'art de l'Europe est-centrale*», alors que Ioana Vlasiu dans «*La peinture roumaine des années '20 et le problème de la tradition*» expliqua la manière dont fut compris à la troisième décennie de ce siècle le concept d'art national et son expression dans la peinture de Francisc Șirato, Theodorescu-Sion et Sabin Popp.

Mihai Ispir et Ioana Vlasiu



Le Symposium roumano-américain d'ethnologie et anthropologie culturelle, 9 – 10 avril 1982, Cluj-Napoca.

Organisée par le Musée d'Ethnographie de Transylvanie et par le Comité départemental de la culture et de l'éducation socialiste, une table ronde réunissait les 9 et 10 avril a.e., à Cluj-Napoca, des spécialistes roumains du domaine de la culture populaire et des chercheurs américains travaillant en Roumanie dans le contexte de recherches semblables. Aussi, le thème général était : «*Recherche sur la culture traditionnelle et les mutations culturelles contemporaines*». Sujet permettant le déploiement de nombreux problèmes, impliquant des ouvertures variées sur la modernisation et les changements sociaux de la Roumanie, sur les concepts de structure et processus dans la tradition populaire, sur l'identité culturelle des communautés sociales rurales, urbaines, zonales et nationales, etc. Avec une présence aussi forte d'ethnologues, anthropologues, linguistes, historiens, archéologues, sociologues, psychologues, pédagogues, folkloristes, ethnomusicologues, mu-

séographes, il était naturel que les débats impliquent des préoccupations théoriques, des observations recueillies sur les lieux, des commentaires quant à la méthodologie utilisée. Des allocutions prononcées par les hôtes, est ressortie – sans que toutefois la recherche anthropologique américaine déployée en Roumanie dans les derniers quinze ans soit mise systématiquement en relief – la manière des chercheurs étrangers d'aborder les réalités roumaines, notamment l'observation active (participante) et de longs séjours dans les localités concernées, plus particulièrement dans le nord-ouest de la Roumanie.

Parmi les Américains, Katherine Verdery et Joel Marrant se penchèrent sur la diversité de l'anthropologie culturelle américaine («*on pourrait dire qu'il existe autant d'anthropologies que d'anthropologues*») ainsi que sur la tendance d'intégrer les différentes branches de l'anthropologie dans ce l'on pourrait nommer «*la science de l'homme*». C'est cela qui explique la présence en Roumanie de linguistes (Charles Carlton, Harry Senn) d'archéologues (Linda Ellis), d'économistes (Curtis Harvey), sociologues (Irina Lăzăreanu), anthropologues culturels (Katherine Verdery, Joel Marrant, Kenneth Ilonea, Beverlee Fatse, Lawrence Salzman, ce dernier spécialiste de l'anthropologie «*photographique*»). Les orateurs américains ont souligné leur vive curiosité scientifique pour les réalités ethnographiques de Roumanie et le fait qu'ils ont beaucoup appris de leur contact avec ces réalités. Mais des difficultés ont aussi été signalées, telles que le choix, difficile à établir, de la localité la plus signifiante ; de ce point de vue la partie roumaine serait d'avis que les recherches effectuées par les collègues américains devraient être diversifiées par territoires, jusque dans ces deux zones – ce n'est qu'un exemple – de si grand intérêt ethnographique que sont l'Olténie et la Moldavie, ou bien – autre exemple – en ces zones moins isolées où est évidente l'interaction des facteurs ruraux et urbains dans le processus des changements qui se produisent actuellement en Roumanie.

La riche moisson des recherches américaines en Roumanie rend nécessaire la création d'une «*banque de données*» apte à délivrer aux chercheurs des deux pays les informations et résultats obtenus au long des années d'études et recherches. Et K. Verdery – par ailleurs aussi représentante de l'IRES, institution américaine bien connue – suggéra en sa qualité de promoteur des échanges de chercheurs que des informations pareilles puissent être stockées en Roumanie également, soit au Musée du Village et de l'Art Populaire à Bucarest, soit au Musée d'Ethnographie de Transylvanie à Cluj-Napoca.

Par excellence féconde, constituant un nouvel échelon dans la collaboration scientifique entre les E.U.A. et la Roumanie, la table ronde organisée par le directeur Tiberiu Graur du Musée d'Ethnographie de Cluj-Napoca d'une part et Monsieur Alvin Perlman, conseiller de presse et culturel de l'Ambassade des Etats Unis à Bucarest et Madame Merrie Blocker, assistante du conseiller culturel, d'autre part, fit la preuve de l'existence d'un esprit d'exigence scientifique et d'une amitié roumano-américaine dans le contexte des recherches les plus avancées comme ouverture. La continuation de semblables contacts fut suggérée en fin de compte.

Paul Petrescu

En Roumanie, comme ailleurs, les centenaires et les anniversaires avancés s'accumulent : la richesse en talents nés pendant les années '80 et '90 du siècle dernier doit faire son compte. La première dans la suite des grandes expositions rétrospectives qui s'étendront jusqu'en 1883 et peuvent atteindre parfois les dimensions d'une réévaluation historiographique, fut celle de *Abgar Baltazar* (1880-1909). Peintre, décorateur, théoricien aussi, Abgar Baltazar, dont on connaissait un nombre de peintures à la recherche d'un décorativisme expressif pouvant être placé à un point de rencontre entre le réalisme, l'Art Nouveau et un expressionnisme modéré, s'est révélé aussi par l'ensemble de cette rétrospective, comme un excellent dessinateur et illustrateur qui a su donner à ses projets et esquisses une originalité moderne empreinte d'éléments de mythologie folklorique roumaine. Un excellent catalogue fourni de dates documentaires, accompagne le catalogue.

Micaela Eleutheriade, une des représentantes de la néo-objectivité en Roumanie au début des années '30, préserve toute la fraîcheur d'un lyrisme discrètement jovial, qu'une rétrospective au Musée d'art de Bucarest a su habilement souligner. Impressions de voyages surtout, paysages de lieux ensorcelants au bord de la Méditerranée, ou de modestes et charmants coins de la campagne roumaine, restent des témoignages émouvants de la fidélité et de la sincérité d'un regard encore et toujours étonné.

De la même génération, *Lucia Demetriade-Bălăcescu* (1895-1979) était l'incarnation de l'esprit pétillant, malicieux, à l'affût de la plaisanterie visuelle et des découvertes d'une attention et imagination un peu diaboliques. Ses illustrations ont le mieux servi son talent, et ont d'ailleurs influencé d'une façon décisive sa peinture. Le Musée des collections de Bucarest a abrité l'exposition de la donation faite par l'artiste, donation comprenant, comme souvent, les œuvres — dessins et peintures — préférées de l'artiste, et gardées dans son atelier jusqu'à la fin de sa vie.

A l'occasion de ses 75 ans, le sculpteur *Boris Caragea* a concentré un choix de pièces, dont les meilleures et les plus originales datent des années '30 et '40. Tempérament puissant, plutôt instinctif, il a su transmettre une intense sensualité, soit à la pierre dont sont faites ses œuvres de première jeunesse — des figures de petites dimensions de vision primitiviste — soit au bronze qu'il préfère, un peu plus tard, traiter analytiquement. Le catalogue comprend l'ensemble de ses œuvres qui ont évolué vers un réalisme stylisé. A 60 ans, le peintre *Gheorghe Saru* a offert une exposition rétrospective particulièrement appréciée. Son chromatisme délicat et tendre, assorti, le long des années, aux formes ascétiques d'une peinture figurative de plus en plus stylisée, aboutit à une peinture abstraite, de formes ordonnées et claires en vue d'un effet décoratif, sûr et profond.

Constantin Piliuță, portraitiste et paysagiste toujours attaché aux traditions de la peinture figurative, a présenté, à l'occasion de son 50^e anniversaire, une très grande exposition rétrospective, dont les meilleures pièces restent quelques excellents portraits d'acteurs et d'actrices, plusieurs paysages et natures mortes d'une grande pureté du dessin, finement rehaussé de couleurs pâles — bleu et gris surtout.

A Jassy, le peintre *Dan Halmanu* a donné, accompagnée d'un catalogue tout aussi intelligemment composé et plein d'humour que l'exposition elle-même, une autobiographie peinte. Son style, langage pictural, qui, par périodes, a côtoyé l'expressionnisme, puis un lyrisme discrètement teinté de surréalisme, s'approche cette fois-ci d'une synthèse entre les traits et, en plus, nuancée d'humour. Un humour plutôt mélancolique : le peintre se revoit, depuis sa première enfance, entouré d'un milieu ou d'un autre : famille, amis, paysages de lieux visités ; pourtant, toujours un peu singularisé par une sorte d'autoironie, doucement moldave d'ailleurs, qu'il s'applique avec bienveillance. Le dessin légers la surface peinte fine et mobile, n'est pas sans rappeler certaines peintures de Klee.

C'est toujours à Jassy qu'a été présentée — au musée d'art de la ville — une petite exposition d'un intérêt tout particulier, qui a réuni plusieurs portraits du début du XIX^e siècle, peints par des artistes roumains ou étrangers résidant à l'époque à Jassy. Le style minutieux de ces portraits d'apparat, ayant comme modèles des personnages ecclésiastiques ou civils de la haute société de Jassy, a non seulement un caractère documentaire historique de premier ordre, mais s'allie à une sincérité de sentiment, parfois d'une simplicité de la conception picturale, pleine de charme, qui a valu à ces peintres, le surnom de « primitifs » du portrait roumain.

A Galați où se trouve le Musée d'art roumain contemporain, a été ouverte l'exposition rétrospective du graveur *Marcel Chirnoagă*. D'un expressionnisme poussé jusqu'au paroxysme, la gravure de Chirnoagă est surchargée de symboles ; souvent aussi d'un caractère emblématique. Les motifs appartiennent pourtant au répertoire surréaliste, mais Chirnoagă les transpose dans un espace agité, de participation humaine, d'intervention active, parfois avec un sous-texte philosophique — moralisateur —.

C'est à Timișoara qu'a eu lieu une des expositions les plus importantes de la saison 1981, du point de vue du programme. Elle fait partie d'une

série, dénommée « Etudes » : cette fois, c'est « l'étude 2 ». Le titre indique le fait que l'attention est dirigée sur la démarche même de la création d'un groupe d'artistes, qui cette année, ont choisi comme programme « l'homme et la nature », « le lieu et les choses ». Il s'agit d'un examen nouveau des rapports entre la nature, la culture et l'art dans la tradition villageoise ; d'où, une série de « méditations, analyses, transpositions », d'évocations d'habitats villageois, de réflexions sur « l'intégration poétique : lieu-objet-échelle humaine », et de suggestions concernant une pédagogie de l'image dans ses rapports primordiaux avec la nature. Bien que le programme semble — et l'est aussi — théoriquement très compact, fait qui est prouvé par le catalogue comprenant plusieurs essais, l'exposition en elle-même a su illustrer les idées qui l'ont animée, avec une clarté sobre, un dénuement presque fait pour convaincre. Les objets exposés étaient très différents : photos de maisons paysannes, tapis, peintures, dessins, sculptures, tapisseries, esquisses d'architecture, mais point spectaculaires. Un mimétisme en profondeur de la démarche des rapports homme-nature dans l'expérience de la vie rurale, permettait de saisir les données du problème et en entendre, logiquement, les significations.

Pour la première fois, en 1981, le Musée d'art de Bucarest a présenté une exposition d'art industriel — verre et porcelaine —. L'intérêt que les artistes et les critiques d'art portent en ce moment au développement du design industriel a prouvé ses résultats : de nombreux projets d'artistes, repris en séries par les entreprises spécialisées, laissent saisir plusieurs directions d'évolution : les échos du géométrisme Art-Déco tout aussi bien que ceux des fluidités de l'Art Nouveau. L'intégration d'éléments ornementaux folkloriques ; un néobaroque des formes — surtout dans le domaine de la céramique ornementale.

Parmi les expositions d'art européen, il faut en citer d'abord deux, très importantes par le fait d'avoir réuni des ensembles d'œuvres se trouvant en Roumanie : l'un de l'art flamand et hollandais — peintures, tapisseries, meubles, porcelaines ; l'autre de l'art suisse — gravures, dessins, aquarelles, du XVI^e au XX^e siècle. Les collections

particulièrement riches en art flamand et hollandais du XVI^e au XVIII^e siècle — en premier lieu des musées de Bucarest et Sibiu (le Musée Brukenthal) ont permis de donner à cette exposition un caractère systématisé et cohérent, malgré le grand nombre de pièces exposées. Le critère chronologique, allié au critère iconographique, parfois à des interventions de groupements d'atmosphères — ainsi l'isolement de la grande peinture de Rembrandt « Esther implorant Aman » — ont réussi à rehausser le niveau de chaque ouvrage, en favorisant la lecture des sous-textes et des significations symboliques. Le catalogue, richement fourni d'illustrations, offre toutes les propositions d'attribution.

L'art classique suisse a fait pour la première fois l'objet d'une exposition en Roumanie, dont les collections : du Musée de l'art de Bucarest, du Cabinet des estampes de l'Académie, du Musée Brukenthal de Sibiu, possède de bons exemplaires des noms représentatifs. D'Urs Graf et Mathäus Merian à Gessner, Angelika Kaufmann, Alex. Calame, Steinen et Vallotton, l'évolution de l'art suisse pouvait être suivie dans ses contrastes ainsi que dans ses surprenantes permanences. Un excellent catalogue soulignait ces caractères. En plus, l'exposition a été complétée par la riche collection de gravures de Vallotton, appartenant au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, que celui-ci a aimablement envoyée à cette occasion en Roumanie. L'exposition a fait un stage au Musée Brukenthal aussi.

A l'occasion du centenaire de Ernst-Ludwig Kirchner, une exposition de gravures, avec des exemplaires de premier ordre, prêtés par des Musées et des collections particulières de la R.F.A., et accompagnée d'un catalogue comprenant un choix des écrits du peintre, a été ouverte à la salle « Arghezi », par l'Institut Goethe à Bucarest en collaboration avec le Conseil de la Culture et de l'éducation socialiste. L'intérêt actuel de la jeune génération d'artistes et du public pour l'expressionnisme a été prouvé par le grand nombre de visiteurs et les échos critiques de l'exposition.

Amelia Pavel

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1981)

Plusieurs musées sont restés, en 1981, fidèles à l'habitude — qu'avait particulièrement encouragée l'année 1980 vouée au patrimoine — de montrer certaines parties de leurs collections conservées ordinairement hors de la vue du public. C'est ainsi que le Cabinet des dessins du Louvre a présenté une importante exposition des *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre*, un fonds longtemps considéré comme mineur, et riche pourtant de belles pièces, dont on perçoit mieux maintenant l'intérêt ; provenant pour une large part de la collection du célèbre historien florentin Baldinucci, elles ont fait l'objet au Cabinet des dessins de

recherches approfondies, dont l'exposition, illustrée par un substantiel et beau catalogue¹, présentait les résultats. Le Cabinet des dessins avait montré auparavant d'autres parties de ses richesses, les dessins de la *Donation Marcou-Trouvelot*, plusieurs dessins donnés par les *Amis du Louvre*, un ensemble de *Pastels de La Tour* et un choix de *Dessins et miniatures des Van Blarenberghe*. Le Département des peintures du Louvre a réuni un ensemble de *Tableaux italiens, anglais, allemands et espagnols du Louvre : à propos d'un récent catalogue* : il s'agissait de tableaux qui posaient des problèmes d'attribution ou de restauration ou bien qui étaient entrés récemment dans les collections. Le Musée du Louvre, d'autre part, présenté au Musée d'art et d'essai du palais de Tokyo plusieurs séries d'œuvres appartenant à son propre fonds : *Un siècle de fouilles françaises en Egypte, Arts antiques du Maghreb, L'Orient des Croisades, Visages et portraits de Manet à Matisse, Nouvelles*

acquisitions du Musée d'Orsay; ces nouvelles présentations sont venues rejoindre certains ensembles précédemment installés et elles ont apporté des vues fort instructives sur des domaines qui méritaient d'autant plus d'être éclairés que certains d'entre eux, au moins, suscitent un intérêt renouvelé chez les curieux d'art.

D'autres collections publiques parisiennes ont aussi offert aux amateurs des trésors inédits. Le Musée de Cluny a montré au Grand Palais sa collection de *Chefs d'œuvre de l'art juif*, un ensemble riche, divers et attachant d'œuvres, intimement liées à la vie quotidienne et à la culture religieuse des Israélites; ces pièces étaient souvent belles, mais la beauté venait en quelque sorte s'y ajouter par surcroît; elles étaient en tout cas dignes d'intéresser un large public. Le Musée Rodin a ouvert une salle consacrée à ses dessins, en y rassemblant les œuvres inspirées par le thème des Centaures. Le Musée de l'affiche a choisi de montrer *L'affiche anglaise; les années '90*, c'est-à-dire une partie peu connue de ses collections et très typique du pays et de l'époque qui ont créé ces images publicitaires. La Bibliothèque Nationale a présenté la *Donation Henri Matisse* et l'École des Beaux-Arts la *Donation Armand-Valton* (dessins de Michel-Ange à Géricault).

L'institut néerlandais a puisé largement dans les trésors de la Fondation Custodia pour présenter quatre expositions. La plus importante était *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel*, qui groupait un ensemble de 160 dessins; elle témoignait à la fois de la belle floraison artistique des Pays-Bas au XVI^e siècle et de l'activité perspicace déployée au XX^e siècle par Frits Lugt (dont la Fondation Custodia a recueilli, comme on sait, les collections); on y voyait les œuvres des maîtres importants et aussi celles de moindres artistes, connus ou anonymes, et souvent il s'agissait de pièces d'un grand mérite; le catalogue², exemplaire comme tous ceux de la Fondation Custodia, comportait des notices très fournies et d'une impeccable qualité critique sur les artistes et sur les œuvres. Les autres expositions, moins amples, étaient consacrées au *Monde paysan d'Adriaen et Isack Van Ostade*, à *Anton Van Dyck et son iconographie* et aux *Gravures de paysagistes hollandais du XVII^e siècle*; trois domaines limités sans doute, mais illustrés chacun dans sa plénitude.

C'est aussi un peu la formule de l'exposition interne qui inspirait certaines initiatives du Musée Carnavalet, destinées à mettre en valeur des aspects de l'histoire de Paris; il s'agissait d'expositions dont le matériel était fourni essentiellement par les collections du Musée, complétées simplement par quelques apports extérieurs. *Paris mérovingien* faisait revivre d'une façon très attachante une époque cruciale de l'histoire de Paris, celle où la ville s'est élevée au rang de capitale du pays qui commençait à devenir la France: des œuvres et documents très divers — monnaies, boucles de ceinture, manuscrits, sarcophages, fragments monumentaux — évoquaient la topographie et la vie de la cité. *La Montagne Sainte-Geneviève* faisait revivre la longue histoire d'un quartier essentiel de Paris, depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours: des objets, des peintures, des documents graphiques, des photographies permettaient de suivre l'histoire des monuments et la suite des événements dont ce quartier est particulièrement riche. L'exposition *Grandes et petites heures du parc Monceau*, rassemblée — pour des

raisons de voisinage — par le Musée Cernuschi, faisait intervenir aussi le Musée Carnavalet, mais associé à d'autres collections parisiennes; des peintures, des dessins, des gravures, des photographies souvent fort séduisants, ressuscitaient l'histoire mouvementée de ce lieu privilégié de Paris. Un autre quartier de la capitale, *La rue de Varenne*, riche en beaux hôtels du XVIII^e siècle, a fait l'objet d'une exposition, présentée dans l'un d'entre eux, le Musée Rodin, mais organisée par la Ville de Paris et la Société d'histoire du VII^e arrondissement; elle faisait appel à des collections publiques et privées diverses, dont les prêts permettaient d'illustrer l'histoire des hôtels et de leurs occupants successifs d'une manière fort instructive et souvent plaisante.



Les expositions intéressant les continents autres que l'Europe ont été assez peu nombreuses, mais ont revêtu parfois une grande qualité.

C'est l'Asie qui a été au premier plan, par des manifestations fort variées. *Sumer, Assur, Babylone* a montré au Petit Palais les chefs d'œuvre du Musée de Bagdad, une collection qui, si elle était connue naturellement des spécialistes, aura constitué une révélation pour le grand public: sculptures, céramiques, bijoux et objets de toute sorte évoquaient les moments successifs de la civilisation mésopotamienne depuis l'ère paléolithique jusqu'à l'apparition de l'Islam; la grande beauté de certaines pièces multipliait la puissance de suggestion de cet ensemble exceptionnel³. L'art de la Chine s'est manifesté sous la forme de créations modernes conduites dans l'esprit de la tradition: le Musée Cernuschi a montré des *Peintures chinoises traditionnelles. 1975-1980*, dues à plusieurs artistes qui tentent, parfois avec bonheur, de concilier une vision moderne avec des pratiques anciennes; à la Bibliothèque Forney ~~présentation des Arts traditionnels de la République populaire de Chine~~ qui étaient présentés sous la forme d'estampes, de papiers découpés, de cerfs-volants, témoins d'une civilisation ancienne mais toujours vivante. Le Japon a offert des œuvres d'un plus haut niveau: le Petit Palais a montré *L'art du Japon éternel dans la collection Idemitsu* c'est-à-dire un ensemble d'exceptionnelle qualité réuni par un grand industriel japonais et devenu un musée, où l'on voit surtout, outre des objets et des céramiques, des peintures de genres divers s'échelonnant du VIII^e au XIX^e siècle et signées parfois de noms importants; la galerie Jeannette Ostier a présenté — avec une moindre ampleur mais une égale qualité — *Le dessin japonais. XIII^e - XIX^e siècle*; le Musée Cernuschi a rassemblé la série complète du *Tôkaidô de Hiroshige*, dont les 55 estampes, présentées ici dans des exemplaires de haute qualité, constituent un des monuments les plus précieux de l'art japonais des estampes; c'était une occasion unique d'admirer l'ensemble de ces œuvres raffinées, insolites, rigoureuses et sensibles, dont la richesse des effets fait un étonnant contraste avec la sobriété des moyens; l'époque contemporaine a offert, au Musée des arts décoratifs, les calligraphies de *Shunso Machi* et *Jouets traditionnels au Japon*.

L'Amérique a apporté au Petit Palais *Mexique d'hier et d'aujourd'hui*: une exposition en deux volets, où se trouvaient confrontées des pièces trouvées dans les fouilles du Temple Mayor de Mexico et des œuvres exécutées par des artistes mexicains contemporains; le premier ensemble

présentait des témoins intéressants et parfois remarquables de l'art précolombien — objets et surtout sculptures — qui étaient peu connus du public français, et l'on peut en dire autant des artistes contemporains, qu'on aura été heureux de découvrir et dont certains s'imposaient avec une incontestable maîtrise. Ce sont des continents et des époques divers qui concernaient, au Centre Beaubourg, l'exposition *Des architectures de terre*, exposition inattendue, digne d'attirer vivement l'attention du public; elle essayait de retracer l'histoire d'un mode de construire fort ancien, qui était pratiqué en Mésopotamie il y a dix-mille ans et qui s'est répandu largement à travers le monde, du Proche-Orient à l'Afrique noire et du Maghreb à l'Amérique, l'Europe elle-même ne l'ayant pas ignoré; elle a suscité non seulement des habitations, mais aussi des monuments, parfois même importants; les qualités de cette architecture lui donnent une valeur toujours actuelle et l'époque contemporaine la voit reprendre vie en divers pays ⁴.



C'est l'Europe qui a, comme toujours, tenu la première place dans les expositions parisiennes, les moments successifs de son histoire artistique se faisant de plus en plus nourris dans les musées et les galeries à mesure qu'ils approchent de l'époque contemporaine. Mais les hautes époques ont été bien présentes et parfois même dans des manifestations très importantes.

Le Musée de l'homme a montré deux expositions évoquant les temps préhistoriques. L'une, *Art préhistorique dans les Alpes occidentales*, couvrait une aire limitée, mais c'était un domaine qui ne comptait pas parmi les plus connus et elle aura ainsi enrichi l'information du grand public; les gravures rupestres des vallées alpines, qui constituent l'expression essentielle de cet art, étaient bien évoquées. L'autre exposition, plus importante, faisait revivre *Les premiers habitants de l'Europe* à travers des objets et documents divers.

L'Antiquité classique a été évoquée par *Les chevaux de Saint-Marc. Venise au Grand Palais*: à l'occasion de la restauration du célèbre quadrigue, l'un de ses membres est venu rendre visite à la France, mais il était entouré d'un vaste cortège, car on avait rassemblé pour la circonstance un ensemble important d'œuvres — sculptures, œuvres graphiques, objets d'art — qui illustraient l'histoire des chevaux eux-mêmes ou jalonnaient — peut-être parfois non sans quelque complaisance — le cheminement de leur influence sur l'art occidental, depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle; l'exposition était ainsi très ouverte, sur des problèmes nombreux et divers, dont un riche et savant catalogue exposait largement les données ⁵.

Le Moyen-Age a suscité deux des expositions les plus notables de l'année. *À l'aube de la France* présentait, au Musée du Luxembourg, l'art et la civilisation de la Gaule de Constantin à Chilpéric, à travers un ensemble d'œuvres important, où des reproductions suppléaient à certaines lacunes, mais où les originaux étaient nombreux et parfois remarquables; rassemblées à l'initiative des musées français et des musées allemands, avec le concours d'autres pays, ces pièces permettaient de pénétrer assez avant dans la connaissance d'une époque cruciale, qui demeure souvent, pour le grand public, incertaine et mal appréciée; les

aspects importants qui la caractérisent, dans son organisation politique, dans sa vie religieuse, dans sa texture sociale, dans son activité artistique, étaient bien illustrés, et la saveur de l'histoire s'ajoutait au plaisir esthétique ⁶. Plus importante encore était l'exposition *Les Fastes du Gothique: le siècle de Charles V, au Grand Palais*; sous ce titre un peu ambitieux, elle avait choisi d'évoquer le XIV^e siècle français, une époque un peu délaissée entre la grandeur classique du XIII^e siècle et le dramatisme tourmenté du XV^e, et elle avait le dessein de montrer tout ce que ce siècle intermédiaire avait apporté à l'art gothique de France: l'architecture, qui disperse volontiers son activité dans de petits édifices; la sculpture, qui, même si elle s'exerce aussi dans des entreprises d'ampleur limitée, manifeste une vitalité, un esprit de recherche et parfois une qualité remarquables; les objets d'art et les manuscrits, pour lesquels le XIV^e siècle est une époque florissante; la peinture et le vitrail, qui connaissent alors un renouveau des plus intéressants; on peut considérer que l'exposition, appuyée sur un catalogue riche et bien documenté ⁷, a atteint son but et restera fortement inscrite dans le souvenir. Deux autres expositions, plus modestes mais dignes d'attention, ont évoqué le XV^e siècle français. Au Louvre, *Jean Fouquet* était un hommage au peintre à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort, et cette célébration s'appuyait sur la présentation des œuvres connues de l'artiste, certains des dessins et des miniatures ne figurant que sous forme de reproductions, l'exposition permettait d'appréhender les problèmes que posent certaines des créations du maître et de mesurer sa place éminente dans l'art de son temps et dans le déroulement de la peinture française. Le Musée des monuments français, lui, a évoqué *Le roi René*, c'est-à-dire une des personnalités marquantes de l'histoire du XV^e siècle, dont le rôle artistique fut important: homme de vaste culture, d'esprit ouvert et de goût, il exerça dans ses états d'Anjou et de Provence un mécénat très actif, à la fois dans le domaine de l'art monumental et dans celui de l'enluminure; c'est le premier de ces deux aspects que l'exposition mettait en valeur, en projetant sur lui un éclairage abondant et précis.

Les siècles modernes ont été moins bien partagés. Au Grand Palais, une exposition assez ample a présenté *Le baroque en Bohême*, qui fut une occasion heureuse pour le public français de connaître un foyer important de l'art baroque européen, qu'il n'a pas toujours le moyen de voir sur place; l'architecture, art majeur, ne pouvait évidemment qu'être aperçue à travers des photographies, mais la sculpture, la peinture et les arts décoratifs offraient des témoins notables et significatifs, qui mettaient en évidence l'originalité et la haute qualité du foyer d'art tchèque aux XVI^e et XVII^e siècles. Un grand peintre du XVIII^e siècle a été, au Grand Palais aussi, le thème d'une exposition importante, *Gainsborough*; la peinture anglaise est si chichement représentée dans les musées français que la venue d'un de ses représentants éminents à Paris est toujours un événement marquant; l'ensemble des portraits et des paysages, généralement peuplés de figures, venus d'Angleterre mais aussi des États-Unis et d'autres pays, était important et comptait nombre de belles pièces; réparties sur toute la vie de peintre, elles permettaient de bien suivre l'évolution de son art, la diversité des composantes qui en font la richesse, la maîtrise

avec laquelle s'accordent chez lui la technique et le sentiment et l'importance historique d'un peintre qui a été à la fois un témoin de son temps et un précurseur⁸.

Quelques expositions ont eu un objet moins strictement limité dans le temps. C'est ainsi qu'au Petit Palais ont été montrés les *Trésors du musée d'arts religieux et mosan de Liège*, où voisinaient des pièces médiévales avec d'autres de l'époque baroque. Le Centre culturel de Boulogne-Billancourt a exposé des *Portraits d'arabes*, qui allaient du XVI^e au XX^e siècle et qui offraient ainsi une image extrêmement diverse d'un thème qui a toujours hanté les artistes et leur a parfois inspiré des chefs d'œuvre ; de fait, les grands noms n'étaient pas absents de cette réunion d'œuvres où se déployait la diversité des techniques. Le même Centre a montré une exposition des *Jeux de cartes et cartes à jouer*, qui s'étendait du XV^e au XX^e siècle et offrait un large éventail d'aperçus sur l'histoire et la géographie d'un objet dont l'usage a été fort répandu, qui a revêtu souvent des apparences pittoresques et qui a contribué pour sa part à exprimer la diversité des civilisations. Le Musée du costume a organisé deux expositions, en associant à son propre fonds un certain nombre de prêts ; elles couvraient l'une et l'autre une large période, du XVIII^e siècle à nos jours ; *La mode et ses métiers* était une exposition assez austère, mais elle offrait un intérêt certain, faisant voir en quelque sorte, à propos de la mode, l'envers du décor ; plus plaisante était *La mode et les poupées*, où de charmantes créatures de types et de matières divers déployaient comme une histoire de la mode en miniature, pour la joie des enfants et la nostalgie des grandes personnes. L'art était présent aussi à l'exposition, plus didactique, organisée par le Musée des arts et traditions populaires, *L'abeille, l'homme, le miel et la cire* ; elle avait été conçue dans l'esprit le plus large, ce qui a conduit à montrer, outre les aspects relevant de l'apiculture proprement dite, qui sont déjà par eux-mêmes un domaine fort riche, beaucoup d'autres réalités de la vie sociale, économique ou artistique où interviennent les produits de la ruche, de la liturgie religieuse à la gourmandise, de la médecine à la fonte à cire perdue de la sculpture, de l'imagerie à la sociologie politique.



Assez disparates et d'ampleur inégale ont été en 1981 les expositions centrées sur le XIX^e siècle.

Certaines ont mis en relation plusieurs pays. C'est ainsi que le Musée du Louvre a évoqué *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848)*, en présentant une documentation essentiellement photographique, qui faisait connaître une large part des tableaux espagnols rassemblés jadis par Louis-Philippe ; malheureusement dispersés au bout de peu d'années, ils avaient eu tout de même le temps d'impressionner les peintres français et leur rassemblement éphémère avait été un événement important de la vie artistique française, qu'il était tout à fait opportun d'éclaircir. *Turner en France*, présenté par le Centre culturel du Marais offrait un ensemble très important de peintures et surtout d'aquarelles, de dessins, de gravures et de carnets de croquis, accumulés par le peintre anglais au cours de ses voyages en France ; l'exposition n'était évidemment pas dépourvue de quelques monotonie, mais

elle avait le mérite, non seulement de montrer nombre de belles pièces, mais de mettre à la disposition du public et des historiens d'art un matériel considérable et précieux pour l'étude de l'art du paysage tel que Turner l'avait pratiqué ; le catalogue, d'une exceptionnelle richesse, demeurera un irremplaçable instrument de travail⁹. Plus modestement, l'Institut Goethe a évoqué *Henrich Heine à Paris (1831-1856)*, un point de rencontre important et encore mal connu entre culture allemande et culture française au XIX^e siècle.

Pour le XIX^e siècle, les pays européens autres que la France n'ont guère été présents par eux-mêmes dans les galeries parisiennes : la Grèce a montré, au Musée de l'homme, une *Exposition d'art populaire grec*, vivante et savoureuse, attestant la maîtrise des artisans hellènes dans l'orfèvrerie, la broderie, le costume et le tissage. Quant à la France, elle a nourri quelques expositions plus ou moins notables. L'architecture a été à l'honneur : à l'Hôtel de Sully ont été exposés *Les concours des monuments historiques de 1893 à 1914*, c'est-à-dire un aspect très particulier d'un aspect architectural, mais susceptible d'être desservi, par les ouvertures qu'il donnait à la conservation et la restauration des monuments historiques et, plus généralement, à nos goûts architecturaux successifs d'une époque ; un architecte, *Gabriel Davioud (1813-1881)*, a fait l'objet, à la mairie du XX^e arrondissement, d'une exposition, qui a eu le mérite d'attirer l'attention sur un architecte un peu oublié, à qui l'on doit cependant de nombreux travaux qui ont marqué Paris dans ses promenades et dans ses monuments, puisqu'il fut l'auteur, notamment, des deux théâtres de la place du Châtelet et de l'ancien palais du Trocadéro. C'est une tout autre personnalité qu'a accueillie la maison de Balzac, celle de *Gérard de Nerval* : l'exposition qui lui était consacrée réunissait des manuscrits, des éditions originales et des documents figurés — peintures, dessins, gravures, photographies — qui permettaient d'évoquer avec précision la destinée d'un écrivain considéré aujourd'hui comme un des grands romantiques. Dans un domaine bien différent il faut retenir *Le cirque français* au Musée de l'affiche, un ensemble pittoresque d'images, provenant soit du fonds du Musée soit d'autres collections, qui retraçaient l'histoire d'un genre de spectacle particulièrement en faveur au siècle dernier.

L'exposition la plus importante pour le XIX^e siècle a été la rétrospective *Pissarro*, présentée au Grand Palais à l'occasion du cent cinquantième de sa naissance : événement exceptionnel, puisqu'il s'agissait de la première rétrospective internationale consacrée à cet artiste, qui a joué dans le mouvement impressionniste un rôle important, mais dont l'œuvre n'a pas toujours suscité l'intérêt qu'elle mérite ; l'exposition a été justement l'occasion de mieux apprécier en particulier les œuvres de jeunesse et celles de l'époque tardive. La place de Pissarro dans l'impressionnisme demeure assez spécifique : il a été constamment en recherche, ce qui l'a conduit à peindre suivant les moments de manière fort diverse ; plus âgé que ses camarades, il a exercé sur eux un ascendant certain ; enfin, il n'a pas dissocié son activité de peintre des autres aspects de la vie de son temps et il a été ainsi dans une certaine mesure un artiste « engagé », ce que traduisent certains aspects de sa peinture. L'exposition a permis de bien préciser

la position de Pissarro et a été ainsi l'occasion d'une « lecture » renouvelée de son oeuvre, en même temps que d'une revalorisation de son art ; elle a donc été riche d'enseignements en même temps que de plaisir pictural¹⁰.



C'est, comme toujours, le XX^e siècle qui a été l'époque la plus abondamment représentée dans les expositions parisiennes de 1981, mais il n'y en a pas eu beaucoup qui fussent d'exceptionnelle importance.

La seule qui ait eu une large envergure, c'est *Paris—Paris. 1937—1957* par laquelle le Centre Beaubourg a clôturé le cycle de ses grandes expositions internationales. Celle-ci présentait les créations parisiennes d'une époque entre toutes riche et diverse et — comme les grandes expositions précédentes — elle s'élargissait aux divers domaines de la création en les replaçant dans leur contexte historique, alors particulièrement mouvementé. L'entreprise était difficile en raison de la rencontre en ce moment et des incertitudes que l'historien désireux de le juger ; l'exposition reflétait certains choix et tel de ses aspects pouvait être plus ou moins contesté ; mais elle offrait tout de même une image significative de l'activité intellectuelle et artistique parisienne au cours de deux décennies importantes, la musique étant cependant laissée de côté. Ce sont les arts plastiques qui avaient la place la plus large et le catalogue¹¹, très riche de documents et de réflexions, offre sur ce domaine nombre d'études intéressantes ; on pourra trouver sans doute qu'elles sont un peu éparpillées, de même d'ailleurs que celles qui couvrent les autres domaines, ce qui affaiblit leur impact, mais elles apportent, les unes et les autres, des fondements substantiels pour établir le bilan de l'époque.

L'architecture, qui avait sa place dans cette grande manifestation, a suscité des expositions particulières, en liaison avec la polémique — qui se développe maintenant un peu partout — du postmodernisme. *Présence de l'histoire*, à la Chapelle de la Salpêtrière, était précisément un témoignage — au bout du compte assez décevant — en faveur du postmodernisme, qui apparaissait comme une actualisation du courant des styles historiques si florissants au XIX^e siècle. L'exposition *Architectures en France. Modernité-Postmodernité*, présentée à l'Institut français d'architecture, était d'un plus grand poids ; tout en faisant place, elle aussi, à la montée du postmodernisme, elle cherchait à dresser un bilan de l'architecture française au cours des dix dernières années : un bilan qui ne pouvait bien sûr être exhaustif, mais qui offrait un échantillonnage assez significatif, même s'il reflétait les choix — forcément plus ou moins subjectifs — de Centre de création industrielle, organisateur de l'exposition ; le bilan n'était sans doute pas complètement positif, car la production architecturale n'a pas été alors que trop souvent vouée à la médiocrité, mais il était moins désastreux qu'on se plait maintenant à le dire ; l'exposition aura été, avec les études de son catalogue¹², une initiative utile.

L'architecture moderne était aussi en vedette au *Salon d'automne*, qui avait voulu rendre hommage à l'architecture parisienne du XX^e siècle, en présentant une documentation sélective mais

importante — surtout des maquettes et des photographies — sur les réalisations parisiennes et aussi sur certains projets en cours ; cette contribution intéressante à la connaissance de l'architecture du présent siècle s'insérait dans un vaste hommage à Paris, vu notamment à travers ses peintres ; et le Salon déployait aussi, naturellement, le large éventail de ses exposants habituels. Le *Salon des indépendants* avait choisi de privilégier le théâtre, en montrant, à côté des oeuvres de ses nombreux sociétaires, un large choix des créations des metteurs en scène et décorateurs qui se sont manifestés depuis la dernière guerre. Le « Salon », lui s'était simplement rappelé qu'il était centenaire et proposait un choix d'oeuvres de ceux qui l'avaient illustré depuis 1881, et ce fut l'occasion de revoir quelques tableaux célèbres de ceux qu'on appela les « pompiers ». C'est un art plus actuel, évidemment, que montrait le *Salon de mai*, qui s'attache à faire connaître les jeunes talents.

Les arts plastiques ont été accueillis aussi des expositions occasionnelles. On a pu voir ainsi des groupes d'artistes à la mairie du XV^e arrondissement et à Ivry, au Centre Beaubourg (sur le thème des *Murs*), au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (pour des créations textiles) au Centre culturel de Saint-Quentin-en-Yvelines (sur un programme d'aménagement de l'espace dénommé *Chemin faisant*). Le Musée des arts décoratifs a présenté une intéressante exposition de *Céramique française contemporaine*, où les céramistes actuels s'appuyaient sur les précurseurs d'avant-guerre. La galerie 1900—2000 a rassemblé, sous le titre *Paris—Hollywood*, un choix d'oeuvres et d'objets un peu disparates, où se côtoyaient créateurs français et américains.

Les domaines étrangers ont tenu une certaine place. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a proposé *Photographie futuriste*, une exposition fort opportune, car elle mettait l'accent sur un aspect trop souvent négligé et pourtant significatif du grand mouvement qui a secoué l'art italien au début du siècle ; ce mode d'expression a été utilisé par un nombre important de futuristes et il était fort intéressant de confronter ces témoins de leurs expériences avec les souvenirs qu'on pouvait avoir de leurs peintures¹³. Le Portugal a présenté dans le même Musée des *Tapisseries de la manufacture de Portalegre*, qui fait travailler surtout des artistes portugais, mais tisse aussi parfois des cartons d'artistes étrangers. L'Allemagne ou plutôt les Allemands ont été fortement présents : le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté, dans le cadre d'*Art Allemagne Aujourd'hui* qui comportait des manifestations d'ordre divers, une exposition d'artistes de l'Allemagne de l'Ouest, qui juxtaposait des oeuvres fort diverses, volontiers agressives et déroutantes — comme il advient fréquemment aujourd'hui — mais expressives d'une activité empreinte de hardiesse et de dynamisme ; l'Allemagne de l'Est a exposé au même Musée *Peinture et gravure en République Démocratique Allemande*, un ensemble dont l'orientation était bien différente de celle de la précédente exposition, mais qui, se rattachant volontiers — d'une manière parfois un peu trop voyante — à la tradition, fort ancienne, du réalisme germanique ou à celle, plus récente, de l'expressionnisme, montrait une assez large diversité de recherches.

Beaucoup de manifestations de l'art du XX^e siècle ont pris la forme d'expositions monographiques. Il faut mettre à part celles qui ont essayé de faire revivre des personnalités étrangères au monde des arts visuels, comme celle qui, à la Bibliothèque Nationale, a commémoré le centenaire de la naissance du grand romancier *Roger Martin-du-Gard*, ou celle du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, qui a évoqué à travers une suite de photographies le poète *Jacques Prévert* et ses *Amis photographes*. Les plasticiens se sont dispersés dans les divers musées ou centres culturels et leurs présentations méritent parfois qu'on s'y arrête. L'Ecole des Beaux-Arts a montré des projets de *Ricardo Bofill*, qui attestaient que le postmodernisme architectural pouvait dépasser ce que la fin du XIX^e siècle avait produit de plus « pompier ». Le Musée Rodin, traditionnellement voué aux expositions de sculpture, a accueilli le Norvégien *Gustav Vigeland* et le Japonais *Churyo Sato*; le premier fut en son temps très sensible à l'influence de Rodin, mais sut donner un accent personnel à ses figures, qu'anime une grande force monumentale; le second, qui appartient à une génération plus récente, témoigne aussi de l'ample diffusion de la tradition figurative occidentale, en sculptant des bustes et des statues enveloppées de grâce et de sensibilité. C'est un grand sculpteur français trop méconnu qu'a honoré le Centre culturel de Boulogne-Billancourt, *Joseph Bernard*, dont un choix limité mais significatif de sculptures et d'aquarelles manifestait l'importance et la précocité dans le renouveau de la sculpture française au début du siècle. A Saint-Germain-en-Laye, le Musée du Prieuré, voué à l'art des Nabis, a consacré une exposition à *Filiger*, peintre peu connu, dont l'art, apparenté à celui des Nabis, garde une individualité savoureuse et manifeste parfois un curieux esprit de recherche. Le Musée postal a rassemblé une ample et remarquable rétrospective de *Manessier*, qui confirmait sa place éminente dans la peinture de ce siècle. La Chapelle de la Sorbonne a accueilli le grand affichiste *Paul Colin* et le Musée des arts décoratifs l'art savoureux de *Tomí Ungerer*, tandis que le Centre culturel yougoslave montrait les figures féminines de *Kolesar* et que la maison du Danemark présentait successivement deux artistes fort différents, *Macholm* et *Rylander*. Le Musée national d'art moderne a proposé des œuvres graphiques de 1928–1934 de *Fernand Léger* sur le thème de l'objet, ainsi que des créations de *Jean Dubuffet* inspirées par le motif des sites. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a montré les collages et arrangements d'objets de *Joseph Cornell* et les dessins d'un maître de la photographie, *Henri Cartier-Bresson*, et il a surtout organisé une grande rétrospective de *Modigliani*: exposition très complète, qui souffrait même un peu de sa surabondance, mais qui, à travers ses peintures et aussi ses dessins et ses sculptures, donnait l'occasion de pénétrer très avant dans l'univers de l'artiste et d'observer les nuances parfois subtiles qui distinguent ses multiples œuvres et font que leur air de famille ne se fige jamais dans la formule¹⁴. C'est un autre Italien, *Cappiello*, bien différent même s'il a en commun avec lui un certain sens nerveux de la ligne, qu'accueillait en même temps – et la coïncidence était à retenir – le Grand Palais, dans une ample exposition, qui mettait en valeur non seulement l'incomparable affichiste, mais aussi le dessinateur percutant, le peintre,

et le décorateur, et dont il faut espérer qu'elle donnera à l'artiste, dans l'histoire du premier demi-siècle, la place qui doit lui revenir et qui lui a été trop mesurée¹⁵; le Grand Palais a aussi accueilli l'œuvre du peintre symboliste belge *Léon Spilliaert*, ainsi qu'un ensemble d'œuvres de *Nicolas de Staël*, qui retraçaient un ample panorama de son art; enfin, un peintre actuel y a aussi trouvé sa place, *Zao Wou-Ki*, avec des peintures et des encres de Chine, qui évoquaient son activité entre 1950 et 1981 et manifestaient l'épanouissement de son lyrisme pictural, où se fondent si bien la sensibilité du génie japonais et les recherches de l'esprit occidental. Le Centre Beaubourg a fait place à quelques artistes: *Piotr Kowalski* a présenté ses inventions, qui mettent la science au service de l'art; de *Jean-Paul Riopelle* on a pu voir une suite de peintures échelonnées de 1946 à 1977 et décrivant un parcours attachant; *Roger Bezombes* a exposé des affiches créées pour Air France et *Dado* des variations dominées par le trait; *Takis* a dressé ses totems; *André Masson*, un des maîtres de la génération surréaliste, a été honoré par la réunion d'un ensemble d'œuvres, qui ne représentait qu'un choix limité de peintures et de dessins, mais qui comptait certaines des créations essentielles de l'artiste; c'est à *Man Ray* qu'a été consacrée l'exposition majeure du Centre, qui mettait l'accent sur son activité de photographe, en présentant une suite abondante de ses clichés, que leur diversité, leur richesse d'invention, leur inaliénable originalité et leur perfection technique qualifient comme une des créations majeures du XX^e siècle¹⁶.

Parmi les galeries, il convient de mettre au premier plan la galerie Louise Leiris, qui a successivement, par des expositions de haute qualité, honoré *André Masson*, *F. Léger* et *Picasso*; ces présentations offraient des œuvres souvent peu connues et couvrant une longue période, peintures et pastels pour Masson, gouaches et dessins pour Léger, dessins et gouaches pour Picasso. La galerie Isy Brachot, très active elle aussi, a montré plusieurs peintres qui répondaient à ses goûts et qui méritaient, à des titres divers, de retenir l'attention: *Ljuba* et son monde imaginaire érotique et mystérieux; *Roland Cal*, peintre de paysages fantastiques; *Sandorfi*, qui fait soudre l'étrangeté de la précision; *De Jaeger*, qui dérobe derrière des quadrillages les ombres et les lumières de ses figures; *Paul Delvaux*, qui présentait son travail des trois dernières années à côté d'œuvres plus anciennes témoignant ainsi de la constance de son charme subtil. On retrouvait Picasso à la galerie Berggruen, avec un bon choix de gouaches, lavis et dessins de 1966 à 1972, et De Staël à la galerie Jeanne Bucher, avec des peintures de qualité destinées à permettre simplement de *Revoir Nicolas de Staël*. Un choix excellent de dessins et de gravures a donné l'occasion à la galerie Huguette Berès de mettre en valeur le *Graphisme de Bonnard*. La galerie La Cave a exposé, de son côté, un agréable choix de peintures et de dessins de *Maurice Denis*. A la galerie Art Curial, une exposition assez importante retraçait à grands traits l'itinéraire de *Marquet*. La galerie Dina Vierny a rendu hommage à un maître de la peinture naïve, *Camille Bombois*, peintre de paysages mystérieux et de figures érotiques. On a trouvé *Stehli* à la galerie suisse et *Vesica* à la Chambre de commerce italienne, *Mari-lisa Rathsam* à la galerie Debret et *Musie* avec des vues de Venise à la galerie de France, *Shart* à la galerie Alain Daune et *Danièle Perré* à la galerie

Jean-Louis Roque, *Byzantios* à la galerie Karl Flinker et *Michel Biot* à la galerie Galarte. La galerie Carré a présenté un ensemble d'œuvres de *Serge Poliakov*, où s'affirmaient la maîtrise et l'autorité de son art. Enfin, la galerie Claude Bernard a mis en valeur *Ipousteguy. Dans le noir*

et sous la lune, c'est-à-dire dans une série de grands fusains, où le jeu des formes dans le mystère de l'ombre et de la lumière laissait deviner la maîtrise du grand sculpteur.

René Jullian

Notes

¹ *Dessins baroques florentins du musée du Louvre* ; 1 vol. in 8°, 251 p. (145 n°s), nbr. ill.

² *L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel* ; 1 vol. in 8°, 288 p. (160 n°s), 157 ill.

³ *Sumer. Assur. Babylone* ; 1 vol. in 8°, 231 n°s, nbr. ill.

⁴ *Des architectures de terre* ; 1 vol. in 8°, 192 p., nbr. ill.

⁵ *Les chevaux de Saint-Marc. Venise* ; 1 vol. in 8°, 241 p., 281 ill.

⁶ *A l'aube de la France* ; 1 vol. in 8°, 255 p. (412 n°s), nbr. ill.

⁷ *Les Fastes du Gothique ; le siècle de Charles V* ; 1 vol. in 8°, 461 p. (369 n°s), nbr. ill.

⁸ *Gainsborough* ; 1 vol. in 8°, 215 p. (125 n°s), nbr. ill.

⁹ *Turner en France* ; 1 vol. in 8° oblong, 637 p. (207 n°s), nbr. ill.

¹⁰ *Pissarro* ; 1 vol. in 8°, 264 p. (230 n°s), nbr. ill.

¹¹ *Paris — Paris. 1937 — 1957* ; 1 vol. in 4°, 527 p., nbr. ill.

¹² *Architectures en France. Modernité-Post-modernité* ; 1 vol. in 8°, 179 p. nbr. ill.

¹³ *Photographie futuriste* ; 1 vol. in 8°, 159 p., nbr. ill.

¹⁴ *Amedeo Modigliani. 1884 — 1920* ; 1 vol. in 8°, 229 p. (229 n°s), nbr. ill.

¹⁵ *Cappiello. 1875 — 1942* ; 1 vol., in 8°, oblong, 191 p. (401 n°s), nbr. ill.

¹⁶ *Man Ray photographie* ; 1 vol. in 4°, 256 p. (+ supplément), nbr. ill.

Es liegt hiermit ein Band über rumänische Volkskunst vor, der nicht allein konkretes Wissen übermittelt, sondern zum unmittelbaren Verständnis dieses Bereiches der Volkskultur verhilft. Die beiden Autoren, namhafte Forscher Rumäniens, erfassen das Werden und Wachsen bäuerlicher Kunst mit den Blicken des Kenners und zugleich Bewunderers und vermitteln ihre Erkenntnisse aus einer Schau, die ihnen die über Jahrzehnte ausgedehnte Tätigkeit sowohl als Museographen, als vor allem als Leiter weitgehender Untersuchungen traditionellen und aktuellen Kunstschaffens gewährt.

Bereits im einleitenden Kapitel wird das Problem des Platzes aufgeworfen, welcher der Volkskunst in der heutigen Zeit zukommt, wobei die Verfasser zum Schluß gelangen, daß die heutige Folklore im gleichen Maße auf die Ermunterung von Seiten der modernen Technik angewiesen ist, wie die Menschen des technischen Zeitalters der Volkskunst bedürfen. Ein Exkurs über den periodisch unterschiedlichen Entwicklungsprozess, dem die Menschheit in den letzten Jahrhunderten unterlegen war, weist auf die Schwierigkeiten hin, in welcher sich die Volkskunst in einem Zeitabschnitt des rapiden Fortschrittes befindet. Gerade diese Eigenheit jedoch scheint den Reiz der Volkskunst, dem die heutige Gesellschaft auf allen Meridianen unterliegt, auszumachen, da sie immer mehr und begeisterte Bewunderer findet. Von diesen allgemeinen Betrachtungen ausgehend, wenden sich die Autoren der konkreten Lage in unserem Land zu, in dem sich eine intensive Museumstätigkeit, sowie weit verzweigte Aktionen zur Erhaltung und Weiterführung dieses so wertvollen Kulturgutes, entfalten. Dem Leser wird ein Einblick in die Tätigkeit der Handwerkerinnenschaften vermittelt, die sich zum Ziel gesetzt haben in entsprechender Weise auf die Entwicklung der heutigen Volkskunst mit traditionellem Charakter einzuwirken, da sich im allgemeinen im kommerziellen Kunsthandwerk Tendenzen abzeichnen, die zur Verbreitung des Kitsches beitragen. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend ist ein abschließendes Kapitel dem Landesfestival „Preis der Rumänien“ (Cintarea României) zugedacht, dessen erzieherische Auswirkungen bereits auf breiter Ebene zu verzeichnen sind.

Der Band ist jedoch zum Großteil den verschiedenen Zweigen traditioneller Volkskunst gewidmet. Ihre Darstellung erfaßt ebenso archäologische Daten, als Hinweise auf den europäischen Kontext, der sich in den verschiedenen Zeitepochen unterschiedlich auf das Kunstschaffen ausgewirkt hat. Dies bezieht sich auf die jeweiligen Zweige des gesamten Gebietes das folgendermaßen in Kapitel gegliedert ist: Wohnhaus, Innenausstattung, Holzplastik, Webe als Wohnungsausstattung, Töpferei, Keramikfiguren, Hinterglasmalerei und Nilo-gravüre, Schmiedeeisenkunst, Flechtwerk, Masken, Trachten und Ornamentik.

Das Kapitel über die Architektur stellt das rumänische Bauernhaus in die allgemeine Problematik volkstümlichen Bauens, wobei der Autor

(P. Petrescu) sich als solider Kenner der Wohnkultur auch auf andere Meridiane, erweist. Konstruktionstechniken, Werkstoffe, Ausmaße und Proportionen sind aus einer Sicht her behandelt die an Kulturphilosophie anklängt. Das Verständnis für die plastische Sprache des Ornamentes zeigt sich besonders in den Zeilen zu diesem Thema, das der Verfasser ins Konzept der Kulturanthropologie stellt. Es wird ein reichhaltiger Einblick in das vielfältige Leben der Motive gegeben, es werden Kontakte zum Orient, nach Persien oder Skandinavien aufgedeckt, wobei immer wieder die eigene stilistische Gestaltung in den Vordergrund tritt. Das Sonnensymbol, der Lebensbaum, der Mensch, im Reigen oder hoch zu Pferde, alle diese, in der rumänischen Volkskunst vorkommenden Motive werden in den großen, sich über Jahrhunderte erstreckenden Schöpfungsprozess eingegliedert. Da der Verfasser auch über die Begabung künstlerischer Sprachgestaltung verfügt, wird dem Leser die Begegnung mit den verschiedenen Volkskunstformen zum Erlebnis.

In einem ebenso weit gefächerten Rahmen, deckt die Autorin der Kapitel über den Innenraum, Keramik und Trachten (G. Stoica) Bezüge zur sozialen Lebensweise auf, und gibt somit Aufschluß über die Verbreitung bestimmter Dekorations- und Bekleidungsgewohnheiten. Kulturströmungen werden mit lokalen Verhaltensregeln konfrontiert, wobei großes Gewicht auf das Spezifikum gelegt wird. Gründlicher in der Beweisführung und lakonischer im Ausdruck, erweist sich die Verfasserin als tiefgreifende Kennerin der dargestellten Gebiete, sodaß der synthetische Überblick gleichzeitig zum erkennenden Einblick wird. Die Vielfalt der dekorativen Gewebe, seien es Ziertücher aus Hanf und Baumwolle, oder wollene Wandteppiche in reicher Musterung geben einen Aufschluß über einen traditionellen Zweig der Volkskunst, der zu den eigenartigsten dieses Teiles von Europa gehört. Ebenso wird der Hafnerware ein entsprechender Platz eingeräumt, während die Trachten in ihren Bestandteilen analysiert werden. Nicht zu vergessen sind die für Rumänien so berühmten Hinter-

glasmalereien über die auch ein zusammenfassendes Kapitel vorliegt.

Die Bibliographie zu diesem Band erfaßt alle wichtigeren, in Buchform erschienen Publikationen der im Land zum Thema rumänische Volkskunst erschienen sind. Der sehr reiche Bildteil wieder bringt eine Auswahl der bedeutendsten Volks-

kunstschätzen aus den Museen aller Landesteile, Rumäniens, insbesondere der Freilichtmuseen, und gewährt somit nicht allein dem Fachmann, sondern auch dem Laien Zugang zu einem Kunstzweig, der immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Roswith Capesius

JULIANA FABRITIUS-DANCU, *Sächsische Kirchenburgen aus Siebenbürgen*, Verlag der Zeitschrift *Transilvania*, Sibiu 1980, Einleitung 15 S., Worterklärung, 2 Typologischen Karten, 75 Abb.

Rumänien besitzt zur Zeit, ausser zahlreiche eigenartige Denkmäler die sich schwer in Serien gruppieren lassen, verschiedene Denkmälerfamilien mit hohem geschichtlichen, kulturellen und künstlerischen Wert. In der Reihe dieser Monumentfamilien, neben den Festungen der transylvanischen Knösen, den bemalten Klosterkirchen aus der Bukowina, den olttenischen Culas, den Holzkirchen aus der Marmarosch, nehmen die sächsische Kirchenburgen aus Siebenbürgen einen besonderen Platz ein. Über die rund 160 Exemplare, die von über 300 Kirchenburgen – die bis ungefähr im 16. Jahrhundert im Süden Siebenbürgens gebaut wurden – erhalten blieben, wurde viel in die letzten 150 Jahre geschrieben. Die neueste Arbeit auf dem Gebiete der Kirchenburgenliteratur erschien 1980 im Verlag der Zeitschrift „Transilvania“ in Sibiu/I Hermannstadt und knüpft an eine bis 1857 zurückreichende Forschungs tradition an.

Wie könnte man das so spät erweckte Interesse für eines der originellsten Architekturprogramme des Landes erklären? So lange die Kirchenburgen noch benutzt wurden – als Wehranlagen bis im 18. Jahrhundert, als Lagerort, Schulhof oder Zucht haus bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts – fesselten sie nur die Aufmerksamkeit der fremden Reisenden. Als aber die Gefahr entstand, eines oder mehrere Faktoren die zur Festlegung des Programmes beigetragen haben, zu verschwinden, traten die Wehrkirchen und die Kirchenburgen rasch im Mittelpunkt des Interesses der Historiker, Kunstforscher, Architekten ein. So entstand eine über 100 Titel umfassende Bibliographie, die grundlegende Arbeiten wie die von Friedrich Müller (1857), Friedrich Teutsch (1884), Emil Sigerus (1900), Viktor Roth (1922), Walter Horwath (1940) enthält. Diese Forschungstätigkeit wurde nach dem zweiten Weltkrieg, zwischen anderen von George Oprescu (1956), Oliver Velescu (1964), Thomas Nägler (1967) und besonders Juliana Fabritius (seit 1968) fortgesetzt.

Die vorliegende Arbeit von Juliana Fabritius-Dancu stellt nicht nur den letzten Titel dieses umfassenden Literaturverzeichnisses dar, sondern kann als eine der vollständigsten und vielfältigeren Forschungen in den Bereich der Kirchenburgenstudien betrachtet werden. Diese Arbeit, die viel mehr als eine Kunstdruckmappe ist, ist das Ergebnis einer rund 12 Jahren entwickelten Tätigkeit die die Verfasserin in ungefähr 150 sächsische Dorfgemeinschaften geführt hat. Sie ist in zwei Teile gegliedert: eine Einführung, die



die allgemeinen Bedingungen unter denen die Burgen entstanden sind behandelt, und die 75 Kurzmonographien der interessantesten erforschten Beispiele die auf einer Karte nach Baustile und Typologie klassifiziert sind.

Die Abwehrrolle der Kirchenbauten tauchte schon im 4. Jahrhundert im Nahen Osten und in Italien auf. Im 8. Jahrhundert errichtete man in Spanien, welches damals unter dem Druck der Sarazenen stand, befestigte Kirchenbauten. Mehrere Jahrhunderte später entstanden in Zentraleuropa burgartige Stützpunkte des Klerus oder der Feudalen und die Kirchenbefestigungen der Dorfgemeinschaften. Durch eine Bulle des Papstes Nikolaus II von 1059, wurde dem Kirchenbau (meist der einzige Steinbau der Gemeinschaft) und dem rundumliegenden Kirchenhofes, das Asylrecht verliehen. Alle die mit Gewalt in diesem Gebiet eindringen waren der Exkommunikation gewärtig. So entstand, als Selbsthilfe und Verteidigungsmittel der Dorfbewohner gegen die Unterdrückung der Feudalherren oder die Einfälle der fremden Kriegerscharen das Programm der Wehrkirchen und der Kirchenburgen.

Es ist also selbstverständlich dass „Wehrkirchen und Kirchenburgen eine gesamteuropäische

Erscheinung sind": sie sind in Nordost- und Südfrankreich zu besichtigen und bilden ein Teil der Landschaft von Schleswig-Holstein oder Thüringen, es gibt sie in Österreich, Slowenien und Siebenbürgen, also fast überall im binnenkontinentalen Raum, zwischen dem Atlantischen Ozean und dem Schwarzen Meer.

Da Transsylvanien – von sozialen Unruhmlichkeiten nicht geschont – im Kampfe des abendländlichen Christentums gegen die heidnische Aggression aus dem Südosten eines der wichtigsten Vorposten galt, ist es verständlich warum gerade hier die gedehnteste typologische Vielfalt und die höchste räumliche Dichte im Zusammenhang mit einer komplexen territorialen Ordnung erreicht wurde. In dem von den Karpatenbogen umringten Burzenland wurde ein System mit den grössten und stärksten Kirchenburgen – da sie zum Abfang der ersten und der kräftigsten feindlichen Angriffe bestimmt waren – gebaut. Dieser fast perfekte Verteidigungssystem passte sich der Entwicklung der Kriegstechnik fortlaufend an und konnte in dieser Weise seine defensive Funktion während eines längeren Zeitabschnittes bewahren.

Das von den *primi hospites regni* auf einen langgestreckten, ungefähr 10–15 km. breiten Landstrich im Süden Transsylvaniens organisierte Wehrsystem, wurde nach dem Talareneinfall von 1241 verbessert. Die Verhauzonen, Erdwall- oder Steinmörtelburgen auf Bergeshöhen waren nicht im Stande Städte und Dörfer vor dem Mongolensturm zu wehren. Die Städte wurden mit Wehrmauern und Türme umringt und die Dorfgemeinden errichteten kollektive Fluchtburgen, befestigten die Steinkirchen und ummauerten die Kirchhöfe. Alle diese bescheidenen oder vollkommenen Wehrbauten und Anlagen wurden nicht nur zum Schutz der Ortsansässigen Bauern errichtet sondern bildeten einen „umfassenden Gesamtsystem der militärischen Verteidigung Siebenbürgens“ da sie an strategischen Punkte placiert waren. Sie wuchsen an die wichtigsten Gebirgsübergängen und flankierten die Haupteinfallsstrassen, sie sperrten den Eingang der dichtbesiedelten Täler und bewachten die Randzonen der Städte. Man könnte hier ebensogut an eine gesammte Raumplanung denken genau wie man ein von Anfang an stufenartiges, gegliedertes Ortschaftennetz der sächsischen Stühle vermutet. Denn allen Siedlungen wurden schon in der Zeit der Kolonisation bestimmte wirtschaftliche, soziale, kulturelle Rollen verliehen, ebenfalls wie vom militärischen Standpunkt aus jede Wehreinrichtung als Teil eines globalen defensiven Systems einen genauen Platz einnahm. eine gewisse technische Ausstattung erhielt, eine gutgedachte Funktion übernahm.

Dieses Wehrsystem bestand aus Fluchtburgen (ein Programm das schon bald aufgegeben wurde), Wehrkirchen und Kirchenburgen. Die Schöpfer und Nutzniesser dieser Bauten und Anlagen waren die Bauern der sächsischen Dorfgemeinden die durchschnittlich 50–300 Einwohnern zählten. (Grössere Ortschaften wie Keisd mit rund 200 Wirte und Kleinschelken mit 130 Wirte waren zwischen der Hälfte des 13. Jahrhunderts und dem 17. Jahrhundert eine Ausnahme). Sie fingen gleich nach den grossen Talareneinfall ihre Steinkirchen zu befestigen und umzurufen. Als erster Beispiel gilt die Burg aus Cislădioara /Michelsberg die um 1250 errichtet wurde.

Der Prozess der Wehrbarmachung begann selbstverständlich mit den angepassten Wiederaufbau der durch den Brand zerstörten Kirchengebäude wo nicht nur der Glockenturm zum Bergfried umgestaltet wurde, sondern oft auch über dem Chorquadrat ein Turm errichtet wurde, das Schiff erhielt ein oder mehrere zwischen den beiden Türmen eingeschlossene Wehrgeschosse und (im Falle dreier späteren Beispiele) zwei Flankentürme über den Nord – und Südportal. Im Rahmen dieser Wehrtypologie haben sich aber zahlreiche bauliche Lösungen entwickelt die, der neuesten Erfindungen der Kriegstechnik angepasst, vom Schönheitsliebe und Harmoniesinn der Erbauer sprechen, Eigenschaften die sich in die robusten Silhouetten der Kirchen und in die überraschende Formkombinationen, in die Verschiedenheit der Bausysteme und in die geschickte Benutzung einer bescheidenen Ornamentik widerspiegeln.

Durch die Beringung der befestigten Kirchen konnte das Abwehrpotential wesentlich erhöht werden indem mehrere Familien, auch Tierherden und Gespanne, sogar mehr Kriegsmaterial in dem von Mauern und Wehrtürme umringten Kirchhof Platz einnehmen. Bei den siebenbürgischen Kirchenburgen findet man nicht nur den einfachen ovalen Mauergürtel, sondern auch unregelmässige polygonal- oder rechteckige Anlagen, wobei entweder ein einziger Hof oder mehrere, konzentrisch oder aneinandergesetzte Höfe beringt wurden. Diese ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der planimetrischen Lösungen, die sich ebenso gut an die Kriegstechnik wie an der lokalen Situation (Relief, Hydrographie, Vegetation) angepasst haben, beeinflussten auch die Qualität und Verschiedenheit der Verteidigungsvorrichtungen für den Nah- und Fernkampf. Die Verfasserin analysiert in der Einleitung eine Serie von Schiessscharten, Gusserker, die Gestaltung der Laufslege und Wehrgänge sowie auch die Art und Weise wie die Wohn – und Vorratskammern errichtet wurden. Der illustrierte Wortklärungsanhang gibt weiter ein umfangreiches Bild der Komplexität und Mannigfaltigkeit der Ausrüstung dieser so genau und ausführlich organisierten Lebensseinheiten.

Die eigentliche Substanz der Kunstdruckmappe bilden die Kurzmonographien der erforschten Kirchenburgen, die aus eine charakteristische perspektivische Darstellung der genannten Kirchenburg besteht und, auf der Rückseite, die zugehörige Beschreibung mit Grundriss, Baudetails oder andere Anblicke des Ensembles behält. Trotz der Knappheit des Textes erfährt der Leser fast alles über den Ort, die Entstehung und die Biographie der betreffenden Kirchenburg und manchmal auch der Gemeinde die sie gebaut hat. Was die Farbtafeln anbelangt, wäre nicht nur der besondere Reiz und die Spontaneität der Darstellung zu erwähnen, sondern auch zu unterstreichen das diese Bilder nur von einem Zeichner, nicht einen Photokünstler, geschaffen werden konnten, da sie in die meisten Fälle aus sehr schwierige Gesichtspunkte gezeigt sind.

Mit vorliegender Mappe ist „eine empfindliche Lücke“ unserer Baugeschichtsforschung geschlossen worden. „Sächsische Kirchenburgen aus Siebenbürgen“ ist eine Arbeit die eine enorme Quantität von Informationen, aus der Fachliteratur, den Kirchenarchiven und aus Studien „in situ“ erfordert, enthält, die durch eine interdisziplinäre Arbeitsmethode ausgewählt, geordnet und zur Geltung gebracht wurden. Die Verwendung dieser

Methode hat der Mappe, die einen grossen Verkaufserfolg erlebte, ausser einem besonderen künstlerischen auch einen hohen wissenschaftlichen Wert verliehen. Sie stellt eine „wichtige Phase in der Forschung der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen“ dar und zählt demnach zu den oben genannten kapitalen Werken von Müller, Roth, Horwath und Opreanu mit. Doch neben diesem, allen erwähnten Arbeiten inneliegendem wissenschaft-

lichen Wert, zeichnet sich die Kunstdruckmappe von Juliana Fabritius-Dancu auch durch eine unbegrenzte Wissensorientierung, einen leidenschaftlichen Fleiss und eine temperamentvolle Wiedergabe dieser noch überlebenden Gegenstände einer bewegten und heldenhaften Existenz aus.

Peter Derer

DAVID BUXTON, *The wooden Churches of Eastern Europe. An international Survey*. Cambridge University Press, 1981, 406 p., 512 ill. en. n. et bl.

Le volume de David Buxton sur les églises en bois de l'Europe orientale est non seulement un magnifique livre d'art, c'est avant tout une étude approfondie, de haute compétence, sur un sujet qui a suscité au cours de ces dernières décennies un intérêt particulier de la part des architectes et des ethnologues des pays de l'Europe de l'est. Mais, il faut le dire, toutes ces études, pour méritoires qu'elles soient, pèchent par une vision strictement limitée, les auteurs s'arrêtant trop souvent aux frontières de leur propre pays. Or, rien n'est plus présomptueux, dans tous les domaines des sciences de l'homme, que de vouloir restreindre la recherche à un territoire donné et d'avoir des vues isolées sur les problèmes. C'est justement cette lacune que vient remplir le livre de D.B., qui est, ni plus ni moins, le premier ouvrage de synthèse sur le bloc principal — en fait, la quasi-totalité — des églises en bois d'Europe. La raison pour laquelle l'auteur a volontairement borné son étude aux églises en bois de l'Europe orientale est que ces territoires fortement boisés sont les seuls où se soit maintenue jusqu'à ce jour, en quantité massive et avec tous les caractères d'un phénomène vivant, une architecture qui couvrirait jadis la plus grande partie de l'Europe. Le seul inconvénient, c'est que dans la partie nord du continent la notion d'« Europe de l'est » est assez floue, ce qui a amené D.B. à tracer une ligne de démarcation quelque peu artificielle — ainsi qu'il le reconnaît lui-même dans son *Introduction* — entre la Finlande, comprise dans l'étude, et la Suède et la Norvège, qui en sont exclues, bien qu'il y existe de nombreux édifices pareils en tous points à ceux de la Finlande, sans parler des « merveilleuses et énigmatiques » églises du type proprement norvégien.

Dans les limites de ces coordonnées géographiques, D. B. analyse l'architecture en bois du type *Blockbau*, largement prédominante en Europe orientale, sans omettre pour autant celle en colombage qui, après avoir supplanté le *Blockbau* en Europe centrale, s'est étendue, véhiculée par le *Drang nach Osten*, à certaines zones de la Slovaquie et de la Pologne. Même souplesse de conception en ce qui concerne la détermination des aires de diffusion, qui ne se superposent forcément ni aux frontières politiques, ni à celles religieuses, l'auteur adoptant comme critère essentiel la structure, souvent conditionnée d'ailleurs par les facteurs susmentionnés. C'est pourquoi, dans le cadre de chaque chapitre, l'exposé technique est précédé d'amples considérations sur l'ambiance historico-

ethnico-religieuse dans laquelle a évolué l'architecture de la zone respective.

Voici quelle est la succession des chapitres : 1. *Introduction*, où l'auteur évoque la civilisation du bois de l'Europe orientale, telle qu'elle s'est déroulée depuis la préhistoire jusqu'aux temps modernes, pour s'arrêter ensuite sur les procédés de construction et conclure par une appréciation objective, nuancée, sur les thèses de l'illustre promoteur de ces études, Josef Strzygowski. 2. *Russie du nord*. Ce chapitre vous plonge d'emblée dans le climat d'une civilisation du bois d'une richesse extraordinaire qui, dès 1932, détermina le jeune étudiant D.B. à prospecter dans ce sens la zone de la Dvina, du lac Onéga et de la Mer Blanche, recueillant des observations et des documents photographiques aujourd'hui d'une valeur scientifique inestimable, telle cette photo (fig. 73) de l'église, d'un type archaïque devenu rarissime, de Biélaïa Slouda, qui brûla, foudroyée, en 1962. Ces recherches devaient être poursuivies, au cours d'une existence entière, à travers les huit pays compris dans l'étude. 3. *La Galicie ukrainienne et la Russie sous-carpatique*. Une matière des plus complexes, vu l'intrication extrême des groupes ethniques, parmi lesquels les Roumains de l'ancien Maramures du nord, représentée par quelques monuments significatifs (fig. 321–324). 4. *Les Plaines ukrainiennes*. Chapitre intéressant surtout par l'exubérance des églises cruciformes à tours multiples, dont les couvertures intérieures pyramidales sont probablement à la base de celles, de forme semblable, des églises dites « de plan moldave ». 5. *Roumanie, Hongrie, Yougoslavie*. C'est le chapitre le plus important du volume (80 pages, 106 illustrations), subdivisé comme suit : le type de base balkanique en Valachie et dans le Banat ; le type de base balkanique en Serbie et Croatie ; le style nord-transylvain ; les clochers indépendants de Hongrie ; le style moldave. D'accord sur toute la ligne, mais « sud-est-européen » serait à notre avis plus exact que « balkanique ». D'autant plus que le « type de base » a été initialement — ainsi qu'il ressort de l'exposé — le même dans toute la région en cause et l'est resté, en ce qui concerne le plan, jusqu'à nos jours, à la seule exception de l'apparition (tardive) en Moldavie, sous l'influence des églises en brique de type byzantin, du plan tréflé, qui a évolué parallèlement au plan traditionnel sans jamais le supplanter. Ce sont les éléments d'élévation — d'influence gothique et baroque dans le nord de la Transylvanie et le Maramures, ukrainienne et byzantine pour les églises de type moldave — qui ont créé, à partir du XVIII^e siècle, la remarquable diversité des structures actuelles. Un sujet très nouveau, pour nous du moins, traité en détail et abondamment illustré, est celui

des clochers indépendants du coin nord-est de la Hongrie, proches parents des tours monumentales de la Transylvanie du nord. 6. *Eglises catholiques de Pologne et de Tchécoslovaquie*. Il s'agit des églises de la « Pologne polonaise » et de la région limitrophe de la Tchécoslovaquie, dont la structure en général assez simple, encore que marquée par les influences gothiques et baroques, est proche, moins les hautes tours, de celles des édifices transylvains. Les intérieurs exubérants, de style baroque ou rococo, sont typiquement catholiques. 7. *Eglises protestantes des zones frontalière*. Le chapitre comprend, d'une part, les églises en colombage de certaines zones de la Pologne et de la Slovaquie (v. plus haut) et, d'autre part, celles en *Blockbau* de la Finlande, qui diffèrent comme aspect extérieur, mais sont apparentées par l'économie de

l'espace intérieur, en rapport avec les besoins de la prédication, élément de base du culte protestant. Deux *Appendices* sont consacrés à des problèmes aussi intéressants que peu connus : 1. Le « *log cabin* » de l'Amérique du Nord (ses origines européennes); 2. *Les synagogues disparues* (au cours de la vague d'antisémitisme des années 1930 – 1940), analysées à partir d'ouvrages et de reproductions antérieurs à leur disparition. Une *Bibliographie* sélective complète le volume.

Il nous reste à remercier David Buxton pour la délectation que nous a valu la lecture de son splendide ouvrage et à féliciter très vivement la Cambridge University Press pour les conditions impeccables de sa réalisation.

Radu Crețeanu

AVIS AUX COLLABORATEURS

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et comptes rendus de travaux et ouvrages de spécialité.

La rédaction prie les collaborateurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en triple exemplaire seront remis à l'adresse de la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2.000 signes. Les titres des revues dont il sera fait mention seront abrégés conformément aux usages internationaux. Le matériel iconographique (figurés, dessins, graphiques etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une page séparée.

Les auteurs ont droit à 25 tirés-à-part gratuits.

Toute responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pourront être remis à l'adresse de la rédaction de la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* dans une des langues de véhiculation internationale (français, anglais, espagnol, russe, italien ou allemand) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte en roumain.

Ces manuscrits seront envoyés au plus tard le 31 décembre de l'année.

VALUABLE COLLECTION

THESE BOOKS ARE THE PROPERTY OF THE
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO
AND ARE NOT TO BE LOANED OUT OF THE LIBRARY

THESE BOOKS ARE THE PROPERTY OF THE
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO
AND ARE NOT TO BE LOANED OUT OF THE LIBRARY

THESE BOOKS ARE THE PROPERTY OF THE
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO
AND ARE NOT TO BE LOANED OUT OF THE LIBRARY

THESE BOOKS ARE THE PROPERTY OF THE
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO
AND ARE NOT TO BE LOANED OUT OF THE LIBRARY

611

Lei 50